Ano 1, n. 1, 2009

ISSN XXXX.XXXX

A Palo Seco

Escritos de Filosofia e Literatura

"Espelhos: Rosa/Machado"

Textos do I Colóquio
Filosofia e Literatura/UFS

Sumário

Apresentação

O Canto do Olho

O espelho – o conceito.

Dois *Espelhos* – as obras.

Alguns olhares – especulações.

As palavras trazem à re-visão o (sentido do) espelho.

Olhares solares. Olhares cavernosos. Olhares arredios. Espiadelas atrevidas.

Olhares falados. Olhares fados. O canto do olho esgueira. O canto do olho.

O olhar compenetrado – que bate na superfície violada do espelho e volta *refratado*. O olhar agudo – que adentra o salão firme e falante e enfim se retrai, mudo. Olhares que se convertem em falares que se divertem em ouvires – e agora em *legíveis*. *O espelho* é o conceito – abstrato e invisível – cujo ser é refletir. Os *Espelhos* são as obras de arte – nas quais o ser do espelho é re-fletido. *As palavras* são os espelhos que refletem a reflexão sobre o espelho. A literatura *pensa* a realidade. E a não realidade. A filosofia pensa a realidade pensada pela literatura e o modo da literatura pensar a realidade (e a não realidade). A filosofia *diz* o que pensa. A literatura/atura, e conjectura: mas é nas letras que a filosofia atua; ora, é também com as letras que a filosofia se compõe.

Primeira razão de ser desse encontro provocado: as humanidades têm tido dificuldade de *conversar*. O que não é espelho é feio. Não é igual a mim? É erro. Querem *converter* a filosofia em um *ramo* da literatura. Ou querem *converter* a literatura em um *modo* da filosofia. Querem converTER, não querem converSAR. Pois invadimos a galope o frágil salão de espelhos, e *queremos conversar*. Há aqui uma aposta. Talvez uma tese. Quem sabe, apenas uma boa hipótese por ser explorada: *literatura & filosofia* são o coração (a sístole e a diástole) das humanidades – e não adianta perguntar quem é que puxa e quem é que empurra: o músculo que dilata é o mesmo que se contrai.

Esta edição de *A Palo Seco* reúne a maior parte dos textos do "I Colóquio Filosofia e Literatura" realizado na UFS em dezembro de 2008 e quer se apresentar como primeiro passo de concreção de uma intenção há muito acalentada por um grupo de professores/pesquisadores que descobriram possuir uma preocupação e um interesse em comum: reconhecer e cultivar nossa *dependência mútua*. Queremos assim *abrir espaço* para indicar uma direção a fim de colocarmos juntos uma "boa questão": *se* filosofia e literatura são *mesmo* o coração das humanidades, então quais são as *interfaces* pertinentes pelas quais essas distintas áreas do conhecimento se complementam, contrastando-se? E mais: que *conseqüências*, para nossa atuação prática em humanidades, uma aproximação profícua entre essas áreas permite extrair?

GeFeLit (Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura CNPq/CECH/UFS) é o nome desse espaço, ao qual esta publicação quer dar visibilidade. Como fórum de discussão sobre as *interfaces* possíveis (linha de pesquisa 1) bem como das *conseqüências* prático-pedagógicas extraíveis (linha de pesquisa 2) das relações entre filosofia e literatura, o GeFeLit convoca à congregação conflitante todos os interessados nas potencialidades dessa conjunção para o fortalecimento do cultivo do mundo das letras e dos conceitos, entidades básicas sem as quais as humanidades dificilmente poderiam pretender se reconhecer como tais.

O exercício conversacional aqui publicado, valendo-se da notável efeméride dupla, elegeu dois marcos das *nossas letras* como campo de prova para a abertura dessa possibilidade exploratória. A passagem, há cem anos, do bastão literário de Machado de Assis para Guimarães Rosa é a ocasião para chamarmos a um debate que discute *não apenas* a relação da (nossa) literatura com a (nossa) realidade, *não apenas* a relação da literatura com o pensamento e o conhecimento, *não apenas* a relação entre a realidade e o espelho ou entre *O espelho* de Machado e o de Rosa, *nem apenas* as relações entre filosofia e literatura na busca do auto-conhecimento e do conhecimento-do-mundo, mas todos esses aspectos conjuntos, sem esquecer, porém, que eles não se podem pretender mais do que realmente são: justamente *aspectos*, pontos-de-vista, perspectivas discordantes e complementares sobre relações cultivadas há milênios.

A apresentação dos textos escritos não segue exatamente a ordem dos textos apresentados oralmente durante o Colóquio. Este foi concebido como um exercício de espelhamento d'*Os Espelhos*, ora com ênfase maior para a literatura, ora para a filosofia – ora de maneira que as fronteiras parecem se dissolver. Afinal a questão dos limites entre filosofia e literatura constitui para nós antes um grave problema a ser investigado, e não algo que se tenha dado como já solucionado. São exercícios de olhares diversos sobre os *mesmos* objetos artísticos que visam destacar o enriquecimento que o cruzamento dos olhares permite pretender.

Bem, se na apresentação oral começamos com o Espelho-Machado, passando pelo Espelho-Rosa, para enfim colocarmos um contra o outro, no espelhamento escrito a ordem foi *invertida*: com "Perdido nos espelhos", o prof. Celso Donizete Cruz abre os trabalhos traçando, ao mesmo tempo em que problematiza o traçado, algumas pontes básicas para a aproximação cuidadosa das duas obras, tomando as medidas das bases da comparação e dando início ao "descascar da cebola" em busca do (ir)refletido. O prof. Eduardo Gomes, a seguir, procura incrementar o traçado acompanhando, "Como Alice através do espelho", uma problemática comum à filosofia e à literatura, a da "*dizibilidade do real*", justapondo aos espelhos literários de Rosa e Machado os espelhos filosóficos de Wittgenstein e Kierkegaard, destacando o cuidado literário da composição filosófica quando esta se impõe alvos éticos irrealizáveis através da *comunicação direta*.

No segundo bloco a ênfase se volta para estudos sobre o *Espelho* de Rosa, com três artigos que ressaltam aspectos distintos de sua elaboração filosófico-literária: a prof.ª Sílvia Faustino apresenta um estudo articulado como esboço de uma "Poética do espelho" – que coloca Rosa "entre o niilismo e a esperança" – diagnosticando assim uma demanda de nossa representação literária, e brindando-nos com uma bela análise do estudo roseano de *o que é isso um espelho?* ou, mais especialmente, de seus "*modus* de focar" e das "três visões" que o articulam. A prof.ª Jacqueline Ramos, por sua vez, aborda este *Espelho* de forma distinta em "A vereda especular de Rosa", situando sua tessitura lingüística peculiar e o modo como Rosa cultiva o poder da palavra: localizando o próprio conto em sua posição estratégica no livro que o apresenta, aqui descobrimos que o espelho de Rosa é, na verdade, uma *parábase*, recurso típico da comédia antiga no qual o coro avança em direção aos espectadores e declama os versos olhando para eles. Outros sentidos do espelho se descortinam nessa perspectiva, enfatizando o fazer literário como assunto dessa literatura. E, como neste conto um Rosa parabático parece se dirigir a nós com suas insistentes perguntas ("chegamos a existir?"), encerrando o bloco temos a sugestiva *res-posta* do prof. Cícero Cunha Bezerra, investido como seu destinatário, ao incansável inquiridor roseano. Resposta filosófico-literária, espelhada, a um texto literário-filosófico, sua "Carta a Guimarães Rosa", além de ser um exercício *philo-poiético* (tal como sugeriu Platão) que esgarça as formas do dizer filosófico, traz ainda um importante conjunto de referências que mostram a importância da leitura filosófica na *formação* do autor: as imagens roseanas e

suas fontes no misticismo neoplatônico (por exemplo, do "ignorar-se a si mesmo" e do ser "travessia" entre o ser e o nada – de Plotino; o "olhar não vendo", o "nascimento abissal", assim como a "luzinha" e o ser "nonada" – de Mestre Eckhart).

No terceiro bloco, sobre o *Espelho* de Machado, a fim de não redundar uma fortuna literária já bastante estendida, e uma vez que visões sobre Machado estão presentes como ponto e como contraponto nos artigos anteriores, privilegiamos três textos que abordam nosso *autor máximo* em três aspectos específicos. Um é o texto do prof. Márcio Gimenes de Paula sobre tema bem desenvolvido, o uso filosófico da ironia em Machado de Assis, mas voltado especialmente para o caso de *O espelho – esboço de uma teoria da alma humana*. Acompanhando esse desmontar dos esquemas de construção da ironia em Machado (onde está, exatamente, a ironia das "duas almas"?), vislumbramos também a temática filosófica contraída em suas cápsulas literárias, a começar pelo nome do personagem ("Jacobina"), pelo contraste de traços empiristas e anti-românticos do contexto e ainda pela temática hegeliana da "dialética do senhor x escravo" na "solução" do problema ficcional, bem como na sugestão de estudar as *formas do desespero* machadiano em chave kierkegaardiana. Por outro lado temos no texto da prof.ª Luciene Lages o exercício de outro modo de espelhar *O espelho* buscando explorar analogias entre o sentido do espelho na literatura e na pintura (uma vez que "Ut pictura poesis", como sugeriu Horácio), e mais especialmente entre "*O espelho* de Machado e os espelhamentos de Magritte" (nos casos de *Reprodução proibida*, *O espelho falso* e *A condição humana I*). Complementando esse bloco, o artigo do graduando em filosofia Luis Carlos Gomes Jr destoa dos restantes por não ter como tema o conto *O espelho*, mas o romance *Dom Casmurro*. Sua inclusão aqui se justifica, por um lado, porque podemos entender Bentinho-Dom Casmurro como projeção ampliada (e otheliana) de Joãozinho-Jacobina; mas principalmente, por outro lado, porque o artigo, apresentado originalmente na forma de minicurso, é um exercício de problematização epistemológica de um texto literário, exemplificando uma das interfaces possíveis entre as áreas. Ao invés de perguntar se é *verdade* que "p" ("Capitu traiu Bentinho"), a boa pergunta é: "Bentinho estava *justificado* em *acreditar* que Capitu o traiu?". E o exame das evidências e contra-evidências apresentadas pelo próprio texto nos leva a crer que não, de acordo com o balanço apresentado. O artigo mostra um tipo de conseqüência pedagógica que se pode extrair de um trabalho interdisciplinar efetivo articulando filosofia e literatura.

O itinerário reflete perspectivas. Problemas diferentes a cada visada. Quer dizer que, apesar dos tantos colapsos, ataques e fibrilações, ainda pulsa o coração das humanidades.

Eduardo Gomes, de Atalaia, não de Boa Vista, julho de 2009

Perdido nos espelhos

Celso Donizete Cruz
Núcleo de Letras/UFS-Itabaiana

Eu não tinha este rosto de hoje
assim calmo, assim triste , assim magro.
nem estes olhos tão vazios, nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força
tão paradas e frias e mortas
eu não tinha este coração
que nem se mostra

Eu não dei por esta mudança
tão simples, tão certa , tão fácil;
– Em que espelho ficou perdida a minha face?
(Cecília Meireles, "Retrato")

Advertência

Na verdade, o poema em epígrafe seria para este trabalho em princípio apenas um subterfúgio, menos que um mote e ainda menos que uma inspiração. Topei-o no Google, simplesmente, quando andava à cata de referências atualizadas sobre os contos que me propunha comentar, e o verso final me ficou ecoando, muito pela presença do espelho, é claro, mas também e sobretudo por causa de uma palavra, "perdida". Uma similaridade mais que superficial. Assim como o eu lírico do poema, via-me, e ainda me vejo, perdido, não em um, mas entre *dois* espelhos. (E todos sabem, ai de mim, que a contraposição de dois espelhos leva a reflexão ao infinito...)

Muito pouco. Nada a ver. Entretanto, na hora e ainda depois, não sei, o equilíbrio porventura, a beleza, com certeza, a serenidade dolorida do poema – algo que (como se vindo de um espelho) a rigor não deve estar lá mas ao qual sou remetido a cada releitura, a cada reolhar, esse algo, não sei, uma vontade de significação, quem sabe, continuou pulsando, tentando, querendo ser uma referência possível. Entre insistências e desistências, incapaz de alcançar um maior entendimento, acabei deixando a epígrafe, por motivo fútil. Como sabia que provavelmente não chegaria a bom termo no percurso, poderia ao menos partir

de um bom começo. Lógica canhestra. Mais um descaminho frustrante na impossibilidade iminente de me desincumbir de meu encargo.

Porém, adotando a epígrafe, devo ter roubado um pouco de sua força para alinhavar umas quantas sentenças mal e mal não contraditórias. Depois, um tempo depois de haver rascunhado o texto, a epígrafe deixava de ser necessária, e o que vai dito passaria muito bem sem ela. Não fossem algumas lições adquiridas, afinal, em mais um eterno retorno ao ponto de partida. Por exemplo, o espelho de Cecília Meireles também é dado a tragar imagens, como os de Machado de Assis e Guimarães Rosa. A imagem perdida – “minha face” – é o retrato idealizado do eu, sua autoimagem introjetada, e assim, como no conto de Machado, trata-se de uma construção, não de algo que é dado. E a mesma coisa em Rosa: a imagem refletida é formada pela projeção de traços que conformam um eu precário, feito de cascas de cebola, meias realidades.

Não admira que o objeto atraia a criação literária. Como seduz os homens, e orienta sua vaidade. Alguns chegam a se aventurar do outro lado, *Through the looking-glass* – e ao lembrar o título de Lewis Carroll me surpreende a literalidade do étimo inglês, “vidro de olhar”. Nos três autores brasileiros – e três já são um sistema –, uma mesma perplexidade. Olham para esse vidro, e não se acham. Perdidos.

Preâmbulo

Tendo, pois, logo de saída, perdido a rota direta e direita, “la diritta via”, dei de ir pra trás, no artifício de questionar os fundamentos da tarefa. Ainda um adiamento. No pouco que sondei, não se discute a pertinência ou cabimento da comparação. Machado e Rosa se aproximam porque são quiçá os dois maiores escritores de nossa literatura e pronto. Integram um mesmo sistema literário, portanto estão relacionados, e antes nesse plano que no plano místico da efeméride, capaz até de sugerir a transmigração da alma do recém-falecido Joaquim Maria no recém-nascido João.

As bases da comparação, então, estão nessa proximidade sistêmica, antes de mais nada. A posição de Machado de Assis, líder inconteste nesse sistema, além de despertar a admiração funciona também como meta (às vezes maldição) dos escritores brasileiros. Nem por isso, contudo, a retomada do grão-mestre obedecerá no caso a imperativos de imitação, no sentido de paródia ou cópia, como se verá. Se há essa retomada, ela é discreta e não anunciada, salvo a homonímia dos títulos. Esta, o indício mais evidente de uma possível referenciação de um conto a outro.

Mas se é exequível a remissão do conto de Rosa ao conto de Machado, dentro de um mesmo sistema, então um novo plano de sentido emerge. Revela-se a consciência do sistema no diálogo que um texto literário quer, ainda que à sorrelfa, manter com o anterior. O conto de Rosa é, nesse sentido, como uma resposta ao conto de Machado, o que justifica a comparação. Aqui é parecido com o que acontece na MPB, quando um compositor mais recente responde com uma nova canção a uma canção do passado. E isso é entendido como homenagem, mas é ao mesmo tempo demonstração da consciência do sistema – de uma linhagem histórica a que a obra-resposta dá continuidade.[1]

---

1 Vide, por exemplo, “Deixa a menina”, de Chico Buarque, como resposta a “Sem compromisso”, de Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro; ou “Dom de iludir”, de Caetano Veloso, respondendo a “Pra que mentir”, de Noel Rosa e Vadico. E outros mais. Aliás, falando em Noel, é célebre a polêmica que travou, também por meio da canção, com Wilson Batista, outro compositor da época, isso num momento de formação do sistema que nos possibilita hoje falar até em uma “linha evolutiva” da MPB. Ora, vem a parecer que a possibilidade de um diálogo, áspero que seja, como veio a ser o das canções de Noel e Wilson, é a prova de que já existe um sistema comum, no qual cada canção ganha um, ou mais de um, duplo sentido além de seu pretenso sentido imanente.

Espelhamento

Estão à vista os indícios que permitem uma referenciação, e não me deixam mentir sozinho. O mesmo título, “O espelho”; um mesmo tema, a natureza da alma; um mesmo gênero, o conto; uma mesma forma narrativa, o diálogo. Mas temos também o fato de que são contos publicados em épocas distintas, 1882 e 1962 – assim quem estabelece a relação é necessariamente o conto de Rosa, posterior.

Embora não tenha conhecimento de que algum dia o próprio João Guimarães Rosa tenha admitido a relação, conhecendo os dois contos, me parece natural supor a referência ao conto de Machado.[2] É algo que Rosa faria. Condiz com suas artimanhas textuais. Contudo, a bem do rigor, é preciso admitir que a existência do conto de Rosa é ainda só a possibilidade de estabelecer essa referenciação, já que ela não é explícita. É preciso saber dos dois contos para se dar conta do parentesco, em primeiro lugar. O conhecimento dessa “coincidência” de títulos de dois dos mais célebres escritores da literatura brasileira aciona a imaginação crítica dos leitores. E a comparação segue por conta e risco desses últimos. Não é de antemão, a não ser implicitamente, afirmada pelo autor, Guimarães Rosa, que abre essa possibilidade.

O conto de Rosa não seria propriamente uma tradução ou “reescritura” do conto de Machado (uma paródia ou versão). O conto de Rosa não diz novamente, de uma outra maneira, o que diz o conto de Machado. Ambos glosam um mesmo tema, aparentemente, é certo. Mas, se o conto de Machado é de fato suposto pelo de Rosa, o que este diz deve levar em conta o que foi dito por aquele. E nesse sentido o conto de Rosa, como vimos, daria continuidade ao conto de Machado, ou seria uma resposta a este último. Essa resposta pode ser entendida em mais de um plano: no plano ficcional (ou estético), no plano da crítica e da teoria literárias (plano do sistema literário, ou ético), e ainda no plano filosófico (metafísico), se é dada à literatura a capacidade de se pronunciar, à sua maneira, sobre problemas conservados pela rigorosa disciplina filosófica.

A resposta no plano ficcional passa pela consideração da instância narradora. As verdades dos contos são a princípio crenças de seus narradores. Se o narrador-personagem em Rosa ainda é passível, com certa ingenuidade, de uma identificação direta com o autor, tal não se dá com o conto de Machado, que impõe um narrador em terceira pessoa, atrás de Jacobina, o narrador-personagem principal da história, responsável direto por uma das verdades.

Isso pode parecer mero detalhismo técnico, mas não. A construção do foco narrativo garante ao autor alguma isenção em relação ao que a obra diz. E assim é mesmo no caso de Rosa, pois o seu narrador ganha vida em um plano ficcional – “matrix” – cujas leis de espaço e tempo são burladas sem dificuldade. Acredito que Rosa se valha dessa possibilidade para estabelecer, apenas nesse plano ficcional inicialmente, um diálogo entre duas gerações distantes na linha do tempo. Mas vejamos antes os narradores de Machado, aos quais a resposta se dirige.

A – “O espelho” de Machado

O distanciamento guardado no conto de Machado de Assis é estratégico. O narrador em terceira pessoa não se compromete. É a princípio, inclusive, irônico, no sentido popular do termo, na descrição da reunião. Seu distanciamento é condição de seu humor, ainda que discreto. Ele estranha, por exemplo, que a discussão não eleve os ânimos: “debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a

2 Dada a força sistêmica da obra de Machado, deve ser impossível, creio, escrever obra de mesmo título inocentemente.

disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos". A dose maior de ironia vem no final do parágrafo, quando os "cavalheiros" são descritos como "investigadores de coisas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo".

Penso que essa caracterização inicial da reunião venha a importar para o efeito crítico, também irônico, visado por esse primeiro narrador. Uma roda de "quatro ou cinco" intelectuais sóbrios (filósofos? literatos?), que discutem desapaixonadamente, em que pese a gravidade das questões que abordam. O final do século 19 brasileiro vive uma transição de modismos. Seguindo o que vai pela Europa, deve-se agora abandonar a subjetividade romântica em prol do objetivo pensamento realista. (Ó, dúvida cruel...) Só que essa transição não vem a se completar nunca, e ela pouco importa, afinal, já que o Brasil sempre fica à margem, tanto faz o resultado do debate.

Assim, a caracterização da reunião fictícia reflete a verdade de uma nossa condição, o nosso pensamento miúdo e desengajado. E desengajado porque deslocado, porque instrumento de alienação e não esclarecimento. Não condiz com a realidade, porque as idéias não mudam a realidade. A república não será a de Platão. Se a lógica não justifica a exploração, pior para a lógica. Por isso Roberto Schwarz vai dizer que aqui as idéias estão "fora de lugar".[3] São pura moda mesmo. Trocam-se como vestidos e chapéus. Que venha lá a nova justificação do real, o meu escravo pode ir pegar o livro.

O desengajamento passional pode ser resultado dessa distorção de base. O pensamento não justifica o ato, apenas confirma a relevância de quem o afirma, pouco importa o que venha a afirmar. Temos então um ligeiro retrato cômico, "astuto e cáustico", da intelectualidade brasileira. O fino humor machadiano está presente. A tese lançada, o "esboço de uma nova teoria", brota desse solo, como uma súmula da real posição intelectual daquele grupo. Ou ainda, talvez mais certo: a tese de Jacobina é a novidade que vem se juntar ao insosso debate metafísico padrão dos personagens intelectuais da época.

Jacobina, a quem a palavra será delegada, pelo narrador e demais personagens, ocupa um papel de destaque nesse grupo. São "quatro ou cinco" justamente porque Jacobina, embora presente à reunião, não participa da discussão. Supõe-se, a partir da informação de que Jacobina "não discutia nunca", a regularidade dessas reuniões, e da mania já folclórica desse personagem, glosada com a alusão a um episódio cômico: instado a demonstrar sua razão, Jacobina simplesmente abdica dela. O que, note-se, não contraria o comportamento típico de seus companheiros de noitada, seu desapaixonamento sendo inclusive mais radical que o deles, o que é outro índice de destaque do personagem: se mais desapaixonado, quer dizer mais próximo dos ideais da "nova teoria"? Mais lúcido?

Sua participação no debate é excepcional, por isso merece mesmo a deferência de figurar num conto. Merece a história. Ele estabelece os termos de seu pronunciamento, e os companheiros o obedecem, sem restrições. De sua caracterização, destaca-se o ser "provinciano" e "capitalista". Ora, uma roda em Santa Tereza, na capital federal, governada pela pachorra e casmurrice de um provinciano?! Só mesmo sendo capitalista![4] Sua posição na roda é à parte, por manter-se à margem das discussões (outro sinal da desimportância destas?), e, conforme sua vontade própria, ocupar e deixar o centro das atenções. Seguramente desfruta de respeito no grupo, nota-se, e não só pelo dinheiro, provavelmente; os companheiros não lhe acompanham a inteligência (a sério, ou apenas como estratégia). Repare-se nas intervenções desses durante a exposição de Jacobina, sempre pontuais, mínimas, expressões de uma curiosidade não reprimida, e nem sempre satisfeita, pelo narrador-personagem. (Comportam-se como agregados...) Instados a interpretar os fatos, invariavelmente dão opiniões equivocadas. Diante da força da revelação final, ficam embasbacados a ponto de nem notar a saída súbita de Jacobina.

---

3 Cf. *Ao vencedor as batatas*, 4. ed., São Paulo, Duas Cidades, 1992, p. 13-25. (Reeditado pela Ed. 34, de São Paulo.)

4 Pode ser que haja uma simpatia maior do narrador por Jacobina. Talvez ambos partilhem a mesma astúcia e causticidade. Mesmo que, ao fim do conto, a experiência de Jacobina possa ser apenas cômica, o primeiro narrador do conto não deixa claro se aquela tese é séria ou mero deboche. O sinal de respeito é ambíguo – dado e ao mesmo tempo subtraído. Isentando-se de julgar, aproveitando o distanciamento por ele mesmo estabelecido, esse primeiro narrador confunde o leitor, minando a seriedade do debate em favor do cômico.

A atenção a esses detalhes lança outra luz sobre o que está sendo dito. A experiência de Jacobina é didática, impressiona, mas nem por isso é menos estapafúrdia. O "ca[*u*]so" é referido como "a mais clara demonstração acerca da matéria", a "natureza da alma". Algumas hipóteses são apresentadas: que existem duas almas, uma interior, outra exterior; que a alma exterior é mutável; e que perder uma delas (a exterior principalmente) é perder metade da existência, quando não toda ela. A teoria coincide com a crítica machadiana ao mundo das aparências que disfarçam a violência (em geral monetária) por trás das posições de prestígio social ("a teoria do medalhão"). Pode ser também a crítica à nossa carência identitária (ou ainda a tipificação de uma crença metafísica). Por aí se explica o conto, nas palavras de Alfredo Bosi, como "matriz de uma certeza machadiana", a saber: "só há consistência no desempenho do papel social; aquém da cena pública a alma humana é dúbia e veleitária".[5]

Aqui crê-se tocar no núcleo do ceticismo machadiano, de seu pessimismo, de sua descrença no progresso do homem... Contudo, se essa é a "certeza" de Machado, o modo como é apresentada nesse conto não faz com que a levemos muito a sério. Vê-se coerência na teoria de Jacobina. Sua experiência comprova uma verdade que condiz com a doutrina determinista, à qual aliás serve de explicação. Mas, que experiência! Uma falha dos sentidos, se não se admite contrariar "a realidade das leis físicas" (como coloca o próprio personagem). Quase uma loucura! Diante da terrível revelação, Jacobina foge. Foge de uma verdade que não quer, uma verdade que considera insana e, por pura intuição: "uma inspiração inexplicável", "um impulso sem cálculo",[6] topa com uma verdade superior, que abraça sem hesitar. O problema, de fato, não é físico, não estava no espelho, mas dentro de si mesmo, em sua condição social precária. Vestir a farda e exibir-se para o espelho é uma forma de reafirmar sua identidade mais valiosa. Essa é base da suposição. Se Jacobina é a representação do brasileiro, o coração de sua alma interior – seu núcleo identitário – é só uma mancha difusa, que adquire vitalidade apenas quando absorvida por um papel social (preferencialmente, de prestígio).

É a partir desse ponto que é preciso diferenciar a tese de Jacobina da posição do narrador do conto. O distanciamento estabelecido por este último produz um efeito perturbador, pois exige ao mesmo tempo a adoção e o descarte de uma verdade. Se o objeto dessa verdade, que é sempre meia verdade, for o leitor, o narrador encontrou um jeito de insultá-lo com luvas de pelica. Astúcias da célebre ironia machadiana. Vamos combinar que a alma humana é fundamentalmente a alma exterior, e aí teríamos uma verdade machadiana típica. Expondo-a ao cômico, porém, o narrador do conto atenua o seu valor de verdade. E leva a recepção a um sorriso (verde-)amarelo. Aquela verdade é séria, mas é uma piada; é uma piada, mas é sério. A crítica melhor não vai optar apenas por um dos termos da equação na construção da visão machadiana da sociedade brasileira. Há mais de uma verdade no conto. A tese de Jacobina procede com a definição do brasileiro, mas é ao mesmo tempo pastiche de uma doutrina filosófica dominante à época de redação do conto. E a imagem da sociedade brasileira emerge também da situação de exposição da tese. O bucolismo geográfico compõe um cenário propício ao encantamento místico romântico, que porém a tese exposta contraria desde o princípio de sua exposição. Há aí a considerar ainda a micro-sociedade composta pelos personagens, de onde vem a verdade última: a palavra que vale é a palavra avalizada. Só que essa verdade coincide com a verdade ficcional ironizada, ou é um de seus desdobramentos possíveis. De onde a verdade ficcional deixa de ser comédia. E retorna-se ao ponto de partida.

Miram-se, no espelho de Machado, tanto o brasileiro quanto o humano ocidental, tanto o ser da metafísica quanto o próprio filósofo metafísico. Isso para não falar no "eu" psicológico, se este merecer um

---

5 *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 102.

6 O fato de não haver "cálculo" em seu impulso é significativo, no contexto machadiano. Pois os personagens de Machado são em geral dados apenas a ações calculadas, e seu exemplar mais característico e hipertrofiado talvez seja José Dias, o agregado de *Dom Casmurro*. Como não há cálculo na ação de Jacobina, subentende-se um raro espontaneísmo e honestidade, e justo no momento da revelação principal, a pedra fundamental de sua tese. Nova ironia machadiana: a prova estapafúrdia é fruto de uma total sinceridade...

estatuto à parte. Desse modo a obra de Machado ecoa para além dos círculos do sistema literário brasileiro. Convida à reflexão agentes de outros sistemas aos quais também terá algo a revelar. Acredito que a mesma coisa possa ser dita a respeito do conto de Rosa.,

B – "O espelho" de Rosa

O conto de Rosa pode até ser uma resposta direta a Machado. Mas talvez o narrador missivista do primeiro esteja respondendo ao narrador-personagem do segundo. Pois a experiência do narrador de Rosa é oposta, ou inversamente proporcional, à de Jacobina. Senão vejamos:

1) Jacobina foge da visão de sua alma interior, ao passo que o narrador de Rosa a persegue.

2) Para um, "os fatos são tudo"; para o outro, "Tudo é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos".

3) Um reconstrói cotidianamente, ao menos nos seus últimos dias de solidão, ao vestir a farda, sua alma exterior. O outro exercita-se tentando, com sucesso, eliminar os traços de seu "eu" exterior.

4) A dedicação e a adoção de um método, rigorosamente seguido, pelo narrador de Rosa, contrasta com a intuitiva e espontânea descoberta de Jacobina.[7]

Para manter esse paralelo entre as estórias, concebe-se um plano ficcional capaz de dissipar o anacronismo. Se o conto de Rosa retoma o de Machado, o faz a princípio nesse plano ficcional. A porta de passagem para esse plano, entre outras, pode ser o espelho, objeto de destaque nas duas narrativas.

Apesar de sua importância na conscientização de Jacobina, e de ser um índice seguro para a datação da ação narrativa, o espelho aparece bem menos no conto de Machado. Primeiro aparece como relíquia, o bem mais precioso da casa de tia Marcolina, sinal de distinção que é transmitido ao alferes, e, como ápice da paparicação, representa a pá de cal na alma "de homem" do jovem Jacobina, ex-Joãozinho. Depois, no final do conto, retorna o espelho como a fonte da revelação da teoria da dupla alma, e ainda como objeto de conforto, que projeta a alma exterior e funciona para Jacobina como a sociedade, que dá sustentação à sua identidade mais forte.

Já no conto de Rosa, o espelho está *sub judice*, também é um dos temas conexos ao tema principal, a natureza da alma. Por isso sua presença é mais constante. O conto principia questionando o conhecimento que temos dos espelhos. Sabemos, afinal, o que são os espelhos, para além das leis da óptica? Sabemos do que eles são capazes?

Creio que já dê para arriscar uma hipótese sobre a estratégia criativa de Rosa nesse conto, no que diz respeito à sua relação com o conto de Machado. O narrador de Rosa investiga a experiência de Jacobina nos seus fundamentos científicos. E aqui topamos com a brincadeira, a "jogada" de Rosa. A situação em Machado, em parte uma grande piada, é levada a sério. O narrador de Rosa, como Jacobina, vive uma experiência semelhante de desidentificação, o que confirmaria em si as teorias deterministas, ou as novas teorias que entendem que o que vemos no espelho é a projeção idealizada por nós mesmos de nossa imagem. Acontece que esse narrador, de Rosa, quer assumir uma posição de neutralidade. Ele diz: "Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente". A revelação não lhe confirma teorias, pelo contrário, é fonte de dúvidas. Ao reviver a experiência de Jacobina, e colocá-la em dúvida, o narrador de Rosa abre uma outra possibilidade de exploração do tema comum aos dois contos. Tomando a piada a sério, Rosa complexifica a relação.

---

7 Quer dizer, para ser mais preciso, ambos os personagens vivem um momento de revelação que tem o espelho como pivô. Esse momento é fruto do acaso, e fonte das inferências teóricas. A dúvida do narrador de Rosa é "quem é o eu por detrás de mim"? Jacobina não tem dúvidas, e aposta suas fichas no alferes. É porque tem dúvidas a responder que o narrador de Rosa adota um método.

Repito: o que em Machado é tratado como delírio (olhar no espelho e não se enxergar) é uma possibilidade real em Rosa, alcançável com um treinamento específico. Rosa radicaliza a teoria jacobina para chegar no pólo oposto. Se o que somos – nossa alma, nosso eu – é uma coleção de projeções sociais – das imagens projetadas pelos outros (e o espelho é um outro também), então, além dessas projeções, nada existirá. E a experiência do narrador de Rosa comprova isso! Ele olha no espelho e não enxerga nada, nem mesmo uma mancha difusa, "sombra da sombra", como enxergou Jacobina.

Na verdade, é a sua primeira experiência de desidentificação que o aproxima de Jacobina. Então, em lugar da mancha, o narrador de Rosa vislumbra um monstro. A partir dessa experiência, os narradores tomam rumos opostos. Jacobina abdica de imediato da dúvida, por uma certeza. O narrador de Rosa fica na dúvida, mas vem a comprovar empiricamente, embora às avessas, a intuição de Jacobina: só existe, no visível, a alma exterior; para além, nada há.

Então, novamente se comprova a teoria da supremacia da alma exterior. Se Jacobina estava certo, e a experiência do narrador de Rosa o comprovou na prática, e ainda mais com todo o rigor e neutralidade que se exige da ciência, por que o tom de dúvida do narrado? Por que a tentativa constante de contrariar o senso comum? O narrador de fato se revela um mau contador. Põe mesmo o carro na frente dos bois, "e os chifres depois dos bois". Porque o que consta no fim de seu relato, sua experiência final, é o que justifica sua missiva (é a "chifrada", no duplo sentido, com e sem "h"). Não iria esse narrador incomodar o seu interlocutor se não tivesse algo a acrescentar ao tema. Ou, se fosse para prestar admiração depois da comprovação empírica de uma teoria, o tom do narrado seria outro.

O narrador de Rosa, afinal, não comprova a teoria de Jacobina. Primeiro, ele recupera a intuição sob condições de controle – e daí a adoção de um método científico (além do que este se revela afim ao seu caráter). O que chamo de intuição é a revelação que se segue ao episódio de desidentificação no jogo dos espelhos. Melhor dizer que foi o acaso quem proporcionou a não visão de Jacobina e a visão monstruosa do narrador de Rosa. Esse acaso é elevado ao primeiro plano no conto de Rosa, ao passo que tem papel acessório no relato de Jacobina. E a partir desse ponto, vamos ter a construção de uma complementaridade. O narrador de Rosa vai tratar do que Jacobina não tratou. Mas isso porque, após comprovar a teoria de Jacobina, o narrador de Rosa vive outra experiência, de encontro com uma possível alma ("luzinha") interior. Esse narrador encontra o seu verdadeiro rosto não, como Jacobina, na reconstrução de sua figura social – e essa é a novidade de seu relato, e o que dá profundidade à sua crença num sentido para a existência para além da aparência social. No plano sistêmico, a visão rosiana será tomada como a esperança de construção de um eu autêntico por trás das máscaras.

Reflexões finais

A comparação dos contos pode se dar simplesmente no plano ficcional, e podemos considerar a referenciação tão-só uma homenagem do grande artesão ao grande bruxo. Mas também foi notado que, ao reviver a experiência do narrador de Machado, o narrador de Rosa segue um trajeto complementar. Se é possível enxergar no "Espelho" de 1882 a crítica machadiana às teorias de seu tempo, e sua visão pessimista quanto à identidade do homem ocidental, o brasileiro em particular, não será possível ver também no conto homônimo as posições complementares de Rosa? Uma sugestão de troca do pessimismo pelo otimismo?

A crítica, como o narrador de Rosa, toma a sério a teoria exposta no conto de Machado. Transforma-a em sua crença e em sua visão de mundo aplicada à sociedade brasileira. Nessa nova edição da "teoria do medalhão" vamos assim, simplificadamente, saber que o brasileiro não tem uma "alma" interior, e que a única possibilidade de preservar alguma identidade é agarrando-se às aparências. E aparências refletidas

num espelho da época de D. João (nunca fomos tão brasileiros...). Já a alegoria de Rosa, embora reconheça o vazio por trás da máscara, aponta para a possibilidade de um rosto próprio, ainda menino, a ser completado (mais uma encarnação do mito fundador? O país do futuro?).

São alegorias demasiado simplistas, reconheço. Observem-se, porém, as instâncias mediadoras. A partir das relações estabelecidas no plano ficcional, sob a mediação de um narrador, as verdades refletidas ambigualizam-se (se não tendem ao infinito do oxímoro, ao "nada que é tudo", cumprindo a metáfora do espelhamento...). Diferentemente da crítica, Rosa responde a Machado na mesma moeda. Responde ao problema com um outro problema. E abre com seu interlocutor um diálogo metafísico.

A "teoria do medalhão" é a aparência cômica de uma verdade mais profunda. Aproveitando a lição de Schwarz, diria que é um modo de resolução de um descompasso cujo impasse só se soluciona na ordem do emocional ou do cômico. Esse impasse pode ser detectado em mais de um plano, do Brasil em relação à sua identidade, do ser diante de sua essência, do eu diante de sua reflexão. À medida que se penetra nesses planos, o conto adquire mais densidade.

O conto de Rosa é resposta a todos esses planos, *cum grano salis*. Deve haver um propósito no fato de não remeter seu conto diretamente ao de Machado. Pode ser que não quisesse que a comparação se desse apenas no plano do sistema literário. Os elementos que permitem uma aproximação no plano ficcional sustentam respostas a questões estabelecidas pela crítica literária brasileira. Mas há sempre o risco de adesão imediata e impensada à óbvia alegoria. Aí entra o grão de sal de Rosa (uma armadilha para a crítica?).

Assumindo um mesmo plano ficcional, a resposta de Rosa escapa à alegoria ao se querer metafísica. Se a cifra ("*chiffre*", em francês) que estabelece a relação entre as estórias for desvendada no plano ficcional, amplifica-se o alcance da comparação. Aí é que está. Por exemplo, no conto de Rosa é através do amor que se chega à identificação de um princípio positivo de si mesmo, vindo da luz. É ridículo, mas a religiosidade depreendida do entrecho serve como caracterização de um caminho de salvação bastante condizente com o perfil do brasileiro. Contraposta à alegoria do conto de Machado, não a contradiz, acrescenta. A verdade jacobina é véspera de redenção.

Ora, o mesmo raciocínio deve valer se o que está em jogo é, além da condição do brasileiro, a condição do humano ocidental. Nesse ponto o debate chega à metafísica e tanto a falência quanto a glória da metafísica alcançam representação em um e outro conto. Um é o que o outro não é. A esse respeito, ainda, é preciso notar que os contos se estruturam a partir da forma "diálogo", modo original de veiculação da filosofia platônica, entre outras. Visto no plano filosófico, o que é narrado funciona como demonstração prática de idéias metafísicas. Por trabalhar nos limites do verossímil, a literatura tem como pôr teorias à prova, e mesmo expor o ridículo de algumas posições.

Os dois contos possuem assim uma intenção filosófica. Ambos querem demonstrar uma teoria metafísica. O de Rosa, inclusive, esforça-se para não ser tomado como ficção. Há um deslize, quando o narrador faz uso da tradicional forma ficcional "Um dia...", mas ele logo se corrige: "Desculpe-me, não viso a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações". O narrador de Rosa busca um tom científico, racional, não um tom confessional, ao qual tem que ceder, contudo, uma e outra vez. O deslize ficcional, por outro lado, é a revelação da condição irônica do conto. É uma obra de ficção que quer fazer crer que não é (mas isso o narrador de Rosa talvez não saiba...). Enfim, se abstrairmos de reduções ideológicas simplistas, parece que ambos os contos ganham alguma densidade filosófica – se admitirmos que é possível à literatura sustentar uma filosofia, lúdica que seja –, e nesse sentido são ambos exemplos de um outro diálogo possível, entre a literatura e a filosofia.

Chego ao final sem ir pra lado algum. Deixando as pontas desamarradas. A contraposição das histórias multiplica de fato suas possibilidades interpretativas, como as imagens se multiplicam na oposição de dois espelhos. A aproximação acaba como começou, perdida, com boas perspectivas, mas ainda incerta da estabilidade dessa "terceira margem" de onde somos convidados a mirar.

Como Alice através dos espelhos – o problema da dizibilidade do real

Eduardo Gomes de Siqueira
Departamento de Filosofia/UFS

Tais obras são espelhos: quando um macaco se olha nelas, nenhum santo pode olhar de volta.
(Georg C. Lichtenberg)

1. Introdução: duas constatações triviais de assimetrias entre filosofia e literatura

Constatamos (1): uma primeira assimetria entre as idéias tradicionais e bastante difundidas de que, enquanto a filosofia, uma espécie de *super-ciência das essências universais*, segundo uma lógica-da-razão, visa "o Real" em seu sentido mais profundo e *verdadeiro*, a literatura se ocupa antes de certas *fantasias regionais*, segundo uma lógica-da-imaginação (para a qual não há, enfim, regras sistemáticas), satisfazendo-se com um mundo ficcional e apenas suficientemente *verossímil*. Bem: quem melhor *espelha o real*? Quero tentar inverter essa primeira assimetria apontando outra, que a relativiza. Pois constatamos também (2): um lugar onde podemos procurar algo parecido com um "pensamento brasileiro" ou com "o pensamento do Brasil sobre si mesmo" não pode ser de modo algum a filosofia, pois nesse campo, simplesmente, *o objeto não existe* (isto é, não existe nenhuma "filosofia do Brasil", mas apenas alguma filosofia "no Brasil", como todos sabemos muito bem). Enquanto *nossa* filosofia (*sic*) parece ser *machadiana* por excelência – pois ela, *cética* quanto a si mesma, não parece acreditar possuir uma "alma interior" autêntica: somos, *ironicamente*, "tropicalistas" e "antropofágicos" por convicção e/ou adesão (ou oportunismo), e nos satisfazemos com as roupagens conceituais que conseguimos imitar das línguas francesa, alemã ou inglesa (em suma), com as quais podemos apenas compor o quadro conveniente de nossa alma exterior, para as oportunidades de consumo local –, enquanto isso é a literatura que tem se empenhado em *refletir* nossa própria realidade, com maior ou menor competência, com maior ou menor fidelidade ou honestidade.

Pois bem: existe, para o bem ou para o mal, uma "literatura brasileira" – mas isso talvez acabe por provar apenas que o objeto ("o Brasil", no caso) realmente *não existe*, a não ser como "objeto intencional" ou como ficção.

Nossas ciências humanas em geral parecem acompanhar mais de perto a filosofia, nesse passo, limitando-se também a discutir qual espelho exterior é mais adequado para nele procurarmos os reflexos facetados de nossa alma interior perdida nos devaneios da globalização. Não que nossa literatura não tenha

também sistematicamente procurado imitar modelos que fazem sucesso lá fora; e quando apenas macaqueamos na frente de um espelho, não podemos esperar ver "autenticidade" (se é que ainda tenha sentido falar nisso) na imagem refletida, como sugere o aforismo de Lichtenberg que tomamos como mote inicial; mas a literatura tem sido, sem dúvida, o campo de atuação intelectual que mais adiante avançou na tarefa de colocar a si mesmo em questão e de procurar elaborar uma linguagem própria capaz de nos dizer a nós mesmos. Ao promovermos essa aproximação entre filosofia e literatura, queria então colocar em destaque de saída esse segundo ponto (trivial, por sinal) de *assimetria* entre ambas as áreas do conhecimento enquanto usos da linguagem empenhados em *dizer a (nossa) realidade*: a "filosofia brasileira" (*no* Brasil) se gasta e se satisfaz com a discussão de qual espelho adotar, como *fantasia*, para se ver melhor no próximo carnaval (cf. os sucessivos painéis da Anpof/Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia); enquanto a "literatura brasileira" (*do* Brasil), dela ao menos se pode dizer que *existe*. E na companhia inspiradora de dois dos mais importantes responsáveis por esse estado de coisas de nossa vida cultural, Machado de Assis e Guimarães Rosa (em dupla efeméride centenária),[1] gostaria de começar colocando essa pergunta que "nossa" filosofia, envergonhada, não tem coragem de se fazer, mas que nossa literatura, e em certa medida nossa sociologia (mas justamente devido ao seu recurso à literatura), tem se feito de maneira mesmo sistemática: "e nós, brasileiros, temos uma alma?". Temos uma alma ainda não achada? Temos um *projeto* de alma, ainda que incipiente? Temos a tarefa de nos inventarmos uma? Ou temos duas, como na "teoria" apresentada pelo personagem de Machado? Somos basicamente um amálgama luso-afro-índio de três almas ("tristes")? Ou teríamos de nos contentar com pós-modernas vágulas e blândulas almículas múltiplas e fragmentadas, intersubstituíveis *salva veritatem globalizationem*? Ou será, enfim, que é essa pergunta mesma, ingênua ou arcaica, tola ou pretensiosa, em busca de uma "identidade" "própria" (diz-se, melancólica, a filosofia), que já deixou de fazer, há muito, qualquer *sentido*?

2. Nomes e motes

Daí o título e o subseqüente subtítulo alusivo-descritivo-de-intenção escolhido para nomear esse texto-tentativo: "*COMO ALICE ATRAVÉS DOS ESPELHOS – O PROBLEMA DA DIZIBILIDADE DO REAL (ou: Reflexões especulares sobre Rosa e Machado a partir de um aforismo de Lichtenberg tendo Lewis Carroll como guia, Wittgenstein & Kierkegaard como guarda-costas e a nós mesmos (BR) como alvos finais)*". Para início de conversa gostaria de partir de três motes:

2.1 Espelho, espelho meu! Espelho róseo de um lado, de outro um espelho manchado.

2.2 "Tais obras são espelhos: quando um macaco se olha nelas, nenhum santo pode olhar de volta" (*Such works are mirrors: when an ape looks in, no apostle can look out*) (Georg Christoph Lichtenberg).

---

1 Quero dizer com isso que, se existe uma literatura brasileira, devemos este fato à existência de indivíduos que enfrentaram este desafio no campo literário, como Rosa e Machado, o que não chegou a ocorrer no campo filosófico, até onde saibamos. Isto é, se só tivéssemos autores como José de Alencar e Paulo Coelho, por exemplo, dificilmente poderíamos falar em "literatura brasileira". Com isso não prenuncio que nossos Machado/Rosa-da-filosofia ainda não chegaram (como promessas divinas da esperança), ou mesmo que isso seja possível. Apenas descrevo um estado de coisas constatável.

2.3- **"Devo ser não mais que um *espelho*, no qual meu leitor pode ver seu próprio pensamento com todas as suas deformidades, de modo tal que, auxiliado desta maneira, possa ele mesmo colocá-lo em ordem" (Wittgenstein, *Cultura e valor*, 1931, p. 18e).**[2]

3. *Que é isso, um espelho?* – *a pergunta esfíngica, que nos desafia e ameaça*

O espelho, metáfora para o que *faz* a reflexão? Ou a "reflexão" é que é metáfora para o que *faz* o espelho? O que é re-fletir? O dobrar-se sobre si mesmo, "quebrar para dentro", um tipo de olhar que deixa de procurar "lá fora" (no "mundo exterior") o que só pode ser encontrado "aqui dentro" (no "mundo interior"), quando me encontro com uma imagem única e especial, a imagem de "mim mesmo" – mas trata-se de uma imagem que "o mundo me dá" ou de uma que "eu mesmo faço"? O entender a si mesmo em seu próprio trabalho – tanto no trabalho de ler como no trabalho de escrever: o livro *é* um espelho. Espelho que reflete o pensamento: mas o do escritor e/ou o do leitor? Que imagem de mim mesmo, em último caso, este livro/espelho me devolve? Não dizemos que um texto é bem escrito quando consegue refletir *exatamente* o pensamento do autor (quando há algum)? E que um pensamento é *verdadeiro* apenas quando ele efetivamente *reflete* a realidade, de algum *modo*? Isto é, quando consegue *espelhar* a vida – *tal como ela é*; mas: a vida efetivamente vivida ou o ainda-não-vivido da vida?

O espelho me dá meu *duplo* – mas é só a casca, mera aparência exterior: o espelho não tem "profundidade", como todos podem notar, ele não é mais que pura superfície, em sua fina e estreita bidimensionalidade. Seja côncavo ou convexo, tudo continua sendo apenas "dobra" (*plie*) da superfície. A imagem no espelho não sou "eu" (*je*), é uma cópia, cópia da cópia que eu (*moi*), enquanto o tal e tal, devo ser de "mim mesmo". "Onde está meu verdadeiro *éthos*?", perguntava Aristóteles. Como eu seria se eu fosse "eu mesmo"? Reflito. Pondero. Imagino. É tudo espelho; e tudo espelho. A "reflexão" (substantivo feminino) é que é metáfora hiperbólica para o "reflexinho" (substantivo masculino) do espelhamento físico e *literal* (e não o *literário*). E as confusões são redobradas justamente quando passamos a falar com tanta facilidade de "atos, eventos e processos" no "mundo psíquico" por (mera) *analogia* com os efetivos "atos", "eventos" e "processos" do mundo físico. *Investigações filosóficas*, 571: "Paralelo enganador: a psicologia trata de processos na esfera psíquica, como a física, na esfera física". Wittgenstein chama a atenção aqui para essa fonte principal de "confusões filosóficas", isto é, conceituais, confusões sobre a *significação* das palavras.

A palavra "sincera" é espelho da alma – e não qualquer palavra, como nas *conversas fiada*s. Mas os olhos também são espelhos da alma. E a alma, por sua vez, é espelho do mundo. O mundo é o espelho de si próprio, assim como o Céu é espelho da Terra, a Terra (a cidade dos homens) podendo ser não mais que um reflexo opaco daquilo que há de ser um dia. Queremos sempre saber o que há "por trás" dos espelhos (das palavras, dos olhos, do tempo, dos véus dos fenômenos, dos véus celestes). Aprisionados, num infernal jogo de espelhos.

O texto é um espelho, através do qual procuro "o pensamento" do autor (quando há algum), e o que me interessa nesse pensamento não é de modo algum o "eu profundo" do autor ele mesmo, mas sim o *modo como* ele *retrata*, *figura*, *reflete*, *representa*, ou seja, *espelha*, a realidade, o mundo. O meu mundo. Procuro o (meu) mundo no pensamento (alheio); e esse pensamento, tenho de procurá-lo na linguagem usada para expressá-lo. Mas no mundo o que procuro é sempre a mim mesmo. E aí o labirinto de espelhos parece fechar-se sobre si próprio. Não bastasse a ameaçadora Esfinge, e nosso indefectível Narciso, temos de enfrentar ainda o constritivo Minotauro. Nosso alvo: a (nossa) realidade, o *referente*, aquilo que a

2 Diz ainda Wittgenstein na página anterior, inspirado, ao que tudo indica, devido à metáfora adotada, em Kierkegaard:"Um professor de filosofia dos dias de hoje não seleciona os alimentos para seus alunos com o alvo de agradar seu paladar, mas com o alvo de alterá-lo" (Wittgenstein, *Cultura e valor*, anotação de 1931, p. 17e).

linguagem *constitui*, mais do que "retrata" (tal como é *em si*). Meu mundo (e, portanto, o meu eu) tem exatamente o mesmo tamanho do meu vocabulário, isto é, tem o mesmíssimo tamanho da *minha* linguagem, ou seja, da *linguagem que entendo*. "O mundo *é* meu mundo: isto se manifesta no fato de que os limites da linguagem (a linguagem a qual, só ela, eu entendo) significam os limites de meu mundo", diz Wittgenstein no *Tractatus Logico-Philosophicus* (TLP, 5.62) em seu combate ao "solipsismo". Mas veja-se bem: da linguagem *que entendo*, não da linguagem que *macaqueio*.

No texto procuro a vida, a vida tal *como ela é*, mediada pelo pensamento de alguém. Mas a própria "vida", enfim, não passa de mais uma linguagem, um código genético que se decifra e que se manipula cada vez mais ao gosto do freguês: nunca tão claramente a ciência da vida assumiu que *a vida*, em si, *é discurso* – e a mãe-natureza, em sua sintática sabedoria sintética, precisa usar apenas cinco letrinhas (A, C, T, G, U) para "dizer" *todas* as criaturas existentes. Agora poderemos "compor" a vida como a um poema (bom ou ruim), gestando a vida futura à imagem e semelhança de nossos tortos ideais atuais.

Mente-espelhamento. O espelho espelha. A mente mente. Espelha, mente! Mente: espelho! A mente espelha – o espelho, mente. É a mente que espelha mal, ou é o espelho que mente bem? Lembremos de novo: o pensamento reflexivo, "especulativo", é que é metáfora psicológica do espelhamento físico literal. Nem toda obra reflete a vida: há obras opacas. Há vidas subvividas. Há fundos falsos. Há amontoados de palavras, aparentes "reflexões profundas", que *nada dizem*. E, literalmente falando, mesmo o mais "honesto" dos espelhos, quando reflete, ao mesmo tempo necessariamente *inverte*. O espelho, achatado, bidimensional, pode apenas me mostrar um dos lados. Nele nos vemos exatamente como somos, mas tudo ao contrário, e só de um lado bidimensionalizado a cada vez. Isso é um *fato*. Se ergo meu braço direito, minha imagem no espelho ergue o esquerdo. Ela, isto é, minha *vera imagem* no espelho, faz tudo o que eu faço, mas faz tudo ao contrário. Isso não é metáfora. Do outro lado do espelho é tudo como é aqui, só que é tudo ao contrário.

Alice visitou, *Do outro lado do espelho*, um "mundo possível" cujas regras não conseguia seguir, pois elas pareciam não fazer sentido – por comparação com o *nosso* mundo, com nosso *bom senso* (mas Alice consegue aprender o jogo, melhor talvez do que um adulto o faria, e chega ao fim da partida). É que o espelho *inverte o sentido*. No outro lado do espelho de Lewis Carroll o sem sentido faz sentido e o que tem sentido (aqui) deixa de fazer sentido (lá). Lá, aquele lugar ilusório, virtual, que a rigor, não existe. Um lugar ficcional, deliberadamente inventado pela rica imaginação do retraído professor de matemática inglês Charles L. Dodgson.[3] Nas *Investigações filosóficas* (IF), parágrafo 13, Wittgenstein alude também às ditas "palavras 'sem significação', como ocorrem nas novelas de Lewis Carroll"; *sense* e *nonsense*? Consenso!

Ora, tem o sentido sentido? – isto é, tem o *sentido* (o bom senso) (ele mesmo) algum sentido? Mas note-se que a *pergunta direta* pelo sentido do sentido ela mesma *não faz sentido*, pois se pergunto pelo "sentido do sentido" caio inevitavelmente em um regresso ao infinito (em busca do inefável sentido do sentido do sentido do sentido...) sem poder chegar a parte alguma. Já o sem-sentido, o limite do sentido, seria então uma província claramente delimitável? Seria a plena ausência de sentido ou apenas um sentido invertido, tal como no mundo através do espelho por onde Alice, símbolo da anti-razão (do feminino-

---

3 *Do outro lado do espelho* [*Através do espelho* (*e o que Alice lá encontrou*)], publicado em 1871, dá continuidade a *As aventuras de Alice no país das maravilhas*, de 1865, de autoria do tímido acadêmico de Oxford, Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), mundialmente conhecido sob o pseudônimo de *Lewis Carroll*. Em *Lógica do sentido* (Perspectiva, 1974) o filósofo francês Gilles Deleuze analisa 34 séries de paradoxos a partir da obra de Carroll, "séries de paradoxos que formam a teoria do sentido", uma vez que "o sentido é uma entidade não-existente" a qual possui "relações muito particulares com o não-senso". Deleuze confere a Carroll um "lugar privilegiado" por ter ele realizado, a seu ver, "a primeira grande conta, a primeira grande encenação dos paradoxos do sentido", alinhando-o assim aos estóicos enquanto ligados à imagem dos "iniciadores" da "constituição paradoxal da teoria do sentido" (cf. seu "Prólogo: de Lewis Carroll aos estóicos"). Quero enfatizar com esta nota que a exploração dos limites do sentido não fica a cargo de quem, por incapacidade de compreendê-las, torna-se "inimigo" das determinações *lógicas* do sentido – mas também não de quem se atém aos limites assim estabelecidos – , ou seja, antes a autores como Carroll que, tendo compreendido muito bem esses limites, é capaz de lançar-se com eficácia discursiva contra as fronteiras da linguagem, atitude pela qual Wittgenstein, longe de condenar, manifestava grande admiração (a propósito de Kierkegaard, por exemplo; cf. o trecho final de sua *Conferência sobre ética*).

infantil em oposição ao paradigma macho-adulto da idade da razão) se aventura? Já é tempo de deixar de temer o mundo visto desde o outro lado do espelho?

E o pensamento devia ser o espelho do real. Para isso a lógica teria de ser um puro e transparente cristal – como acreditou o jovem Ludwig Wittgenstein no *Tractatus*. Porém: “A pureza cristalina da lógica não se entregou a mim”, confessa o Wittgenstein maduro, “mas foi uma exigência” (IF, 107). E o texto devia ser o puro espelho do pensamento, cujas linhas de projeção prolongam o modo como a proposição reflete, ou “figura”, o real. No texto, deveríamos poder, enfim, ver-nos a nós mesmos do jeitinho que realmente somos. Um espelho não devia ter *opinião*.

Tais obras são espelhos – disse Lichtenberg. Não se fala de qualquer obra, portanto. Apenas de obras que *tais*. Tais que *são espelhos*. Não se diz que elas, metaforicamente, seriam *como* espelhos. *São* espelhos. Espelhos-meus. Espelhos-meus que me mostram rostos-alheios? Espelhos alheios nos quais procuro por meu próprio rosto? Espelhos, como o de Rosa, onde procuro algum-ser e que me mostram, pela abversa, ser-algum? O espelho-inversão. Inversão que diverte e ameaça (como a Alice) ou que perverte e seduz (como a Narciso), mas nunca livre de distorção em seu *alice*amento *narc*óptico.

Um livro é um espelho. Literatura como espelho. Filosofia como espelho. Linguagem como espelho (de mim/do mundo). As muitas imagens de mim que um espelho me dá e “a” imagem de mim que todos os espelhos me dão. Ou pior: as imagens que nossa linguagem nos impõe. Witt-genstein: “Uma *imagem* nos mantinha presos. E não pudemos dela sair, pois residia em nossa linguagem, que parecia repeti-la para nós inexoravelmente” (IF, 115). Como notar a imagem que o espelho subtrai? Ao mostrar um lado, o espelho tem de manter oculto o outro. Eles podem nos oferecer apenas *dietas unilaterais de imagens*: “Uma causa principal das doenças filosóficas – dieta unilateral: alimentamos nosso pensamento apenas com uma espécie de exemplos” (IF, 593), nos alerta Wittgenstein. O espelho me traduz. Então o espelho me trai. No espelho meu eu se mostra e se retrai – assim como a *phýsis* de Heráclito! O espelho mente descaradamente, mesmo quando só diz a verdade. Pois o espelho *inverte*. O céu, reflexo invertido da terra. A vida de alguém pode até ser “um livro aberto”, mas só pode mostrar uma página a cada vez.

Prossigamos na ciência do espelho. Um espelho duplica; mas só me mostra um lado. Com dois espelhos posso ver também do outro lado. Mas dois espelhos não apenas quadriplicam: eles infinitificam. Aqui a progressão não é aritmética e nem mesmo geométrica, mas infinitométrica! A reflexão sobre a reflexão – espelho contra espelho – leva instantaneamente, num piscar de olhos (*in ein Augenblick*) ao infinito! Com uma reflexão ao quadrado ganho imediatamente uma passagem grátis para o infinito virtual (pois que eu sei que ele não está lá). A impressão mais concreta que podemos ter do infinito é a ilusão visual criada ao colocarmos espelho contra espelho. E é a impressão que temos quando colocamos o espelho-Rosa contra o espelho-Machado (mesmo que seja um espelho um pouco róseo contra um espelho bastante manchado).

Se com dois espelhos já ganhamos um infinito (ainda que se trate apenas de uma “má infinitude”), com quatro espelhos já poderemos ver infinitos por outros lados. Se o espelho pode ser *tema* (para a filosofia e para a literatura), o espelho pode ser também *forma*. E podemos observar assim os reflexos cruzados possíveis de quatro espelhos: Rosa x Machado + Kierkegaard x Wittgenstein. Com quatro espelhos elevamos nosso infinito ao quadrado – mas continuamos com nenhum santo nos olhando de volta.

4. Wittgenstein e Kierkegaard: espelhos

Um livro de filosofia, espelho do mundo, *não pode*, porém, querer *mostrar diretamente* o que é o mundo, como em um livro científico. Um livro de filosofia não pode me provar, por exemplo, que *eu existo* (ou pode antes tentar fazer o contrário), ou que o *mundo existe* (caso eu já não esteja convencido disso): mas talvez possa apenas ser um reflexo, mais ou menos fiel, de uma dupla existência passageira.

É que Wittgenstein e Kierkegaard parecem partilhar uma visão comum sobre a principal tarefa de alguém da filosofia: a *remoção das ilusões* (e não a criação de novas, mais encantadoras), e por isso a escritura da filosofia *não pode* ser diretamente didática. A filosofia é uma luta constante contra o enfeitiçamento de nós próprios pela nossa linguagem, aposta Wittgenstein. Seria, portanto, antes de tudo um auto-engano (um pecado filosófico capital) querer estabelecer as ilusões do leitor em forma proposicional e combatê-las com argumentos filosóficos padronizados; pois é o leitor que deve se conduzir para longe da fixação que sente em relação às suas cativações filosóficas preferidas (ou seja, que deve ser incomodado no conforto de seu cativeiro conceitual preferido). Os métodos filosóficos de Kierkegaard e de Wittgenstein parecem ter sido desenhados, cada um ao seu modo, para atender a essa concepção. Nenhum dos dois autores visa substituir um preconceito filosófico por outro – uma tese por outra ou uma teoria por outra – mas antes, apenas, através de seus textos, *erguer um espelho* para o leitor que lhe mostrará que, por mais belo que possa ser seu reflexo (ou seu uniforme de alferes; sua beca de bacharel, etc.), isso não passa de uma falsa imagem que não merece que se permaneça ligado a ela. Tal empresa é simultaneamente filosófica e ética, tanto da parte do leitor como do autor, pois este deve lutar, como disse Wittgenstein, "para ser não mais que um espelho", enquanto o leitor deve renunciar a seus mais arraigados modos de pensar, precisa ver suas próprias deformidades e as deformações que produz e reproduz, de modo a poder colocar, ele mesmo, seu próprio pensamento "em ordem" (o que quer que isso possa significar em cada caso).

Quer dizer que, assim como um espelho não tem "ponto de vista" e nada "acrescenta", em princípio, ao modo como as coisas são, assim os escritos de Wittgenstein e Kierkegaard "simplesmente colocam tudo diante de nós, nada explicam e nada deduzem", como explicita Wittgenstein em sua obra póstuma (IF, 126). O espelho mostra apenas o que está lá, e, com isso, pode deixar entrever também o que não está lá. Na concepção de filosofia de Kierkegaard e de Witt-genstein não há, portanto, resultado algum – no sentido de uma "nova" informação – para *comunicar diretamente*; nem há também nada para "explicar" (no sentido de construir um sistema teórico a respeito do mundo). Esta é a significação daquela nota de Wittgenstein de que "se alguém tenta avançar teses em filosofia, não seria possível debatê-las, pois estariam todos de acordo com elas" (IF, 128). E isso não significa que ficamos sem nada, como alguém poderia temer, mas pelo contrário, restamos com uma mudança de perspectiva que não vai mais nos fazer sucumbir a certos tipos de tentações. O espelho não deve nos impor uma perspectiva, mas antes deve permitir ao menos que ela varie, que nos livremos daquelas que nos aprisionam estreitando nosso eu e nosso mundo.

O resultado da filosofia, se Kierkegaard e Wittgenstein estão corretos, não está em proposições filosóficas, mas como o *Tractatus já* o colocava, em aprender a "ver o mundo corretamente" (TLP 6.54) – *este* mundo. Nesse aspecto estamos diante de uma "concepção de filosofia radicalmente anti-metafísica e anti-fundacionalista" como anota Genia Schönbaumsfeld (2007, p. 41-2) em seu estudo *A confusion of the spheres – Kierkegaard and Wittgenstein on philosophy and religion* (*Uma confusão das esferas – Kierkegaard e Wittgenstein sobre filosofia e religião*), estudo no qual nos apoiamos, sob diversos aspectos, para indicar as conexões entre esses dois polêmicos autores de filosofia. O ponto é que o modo-de-escrever deve ser afim ao alvo estabelecido. O espelho-livro não pode querer mostrar *diretamente*. No espelho-Machado vemos que "o homem" desaparece e a falsa-imagem, a casca, basta; o "uniforme" conforta; a mera exterioridade, a função social "alferes", preenche o vazio, que não se nota, senão na casmurrice do velho Jacobina. No espelho-Rosa "o homem" também desaparece e, desistido de si, encontra-se também, mas no outro, fora do espelho, desde fora de si. Dois espelhos: eles elevam a questão do espelho ao infinito?

Devemos notar que não apenas a literatura discute, ao seu modo, temas filosóficos; mas também que a filosofia, no que quer que ela ainda queira dizer, precisa ser construída através do mundo compositório das letras. Na sua composição de textos filosóficos, em um autor como Kierkegaard, a "ausência de um autor" (da obra como um todo) seria uma estratégia discursiva elaborada como "um meio de distancia-

mento". Esta indicação é significativa, pois o que ela revela é que uma das principais motivações para a estratégia dos pseudônimos/heterônimos de Kierkegaard como um todo é criar, por assim dizer, a *ausência* de um autor. Dado que Kierkegaard, assim como Wittgenstein, visa a autotransformação do leitor, o qual deve, por si mesmo, ser levado a reconhecer reflexivamente as deformidades de seu próprio pensamento, a estratégia dos pseudônimos é utilizada a fim de garantir a máxima independência ética e intelectual do leitor. Kierkegaard é, portanto, no dizer de Schönbaumsfeld, como que um "sofisticado diretor de teatro que orquestra sua peça entre os diferentes personagens pseudônimos sem, no entanto, identificar-se com nenhum deles" (2007, p. 53).

Tão longe, tão perto. Neste aspecto, a pseudonímia cria distância autoral e ao mesmo tempo permite ao personagem pseudonímico chegar tão perto quanto possível do leitor. E, a fim de alcançar isso, o pensador da "interioridade" (*Innerlichkeit*) não deve impor "interioridade" alguma, podendo dispor, no entanto, da figura do poético, do ético, do dialético, do místico, do científico, do religioso etc., sem que *ele mesmo* possa ser identificado com nenhum deles. A íntima conexão entre a estratégia discursiva de Kierkegaard e seu ponto ético deve ser também suficiente contra as acusações de "esteticismo" – de que autores como Kierkegaard têm sido alvo, isto é, de que seria "pouco sério" porque não se identifica, não quer "se comprometer", com nenhuma das opções que apresenta. Não teriam, enfim, nenhuma "tese própria" para defender, pobrezinhos! Este fator, antes visto como depreciativo, mas que Bakhtin passa a valorizar como "dialogismo" típico de Dostoievski,[4] é um fator que apontamos também na textualidade do segundo Wittgenstein. Kierkegaard multiplica os personagens, Wittgenstein multiplica as vozes: estratégias literárias distintas para o alvo comum de "aniquilar o autor" – "O eu, ah, o eu. Eis o grande problema!". Quer dizer que não há "a" voz do autor, sua "verdadeira opinião", por trás das diversas vozes que seus textos nos apresentam: a voz última (o eu profundo) *não está lá*, no fundo do espelho. Jamais entenderemos seus textos se não nos livrarmos da fixação de encontrar uma voz monológica última que não está lá.

No caso de Wittgenstein há uma conexão entre suas estratégias discursivas dialógicas e uma nota sua, de qualquer modo potencialmente enganosa, em *Cultura e valor:*[5] "Penso ter sumarizado minha atitude em filosofia quando disse: a filosofia deve realmente ser escrita apenas como um *poetar* (*nur dichter*). Ela deve, tal como me parece, ser capaz de estabelecer com isso com que distância meu pensamento pertence ao presente, ao futuro ou ao passado" (*Cultura e valor*, p. 24e).

O que Wittgenstein quer dizer aqui, seguindo a sugestão de Schönbaumsfeld, é similar ao dito de *Climacus*, heterônimo de Kierkegaard, de que "onde quer que o interior tenha importância para *o conhecimento* e em que a *apropriação* do conhecimento é o ponto principal, a comunicação é uma obra de arte". Enfim, "Kierkegaard e Wittgenstein querem transformar completamente nosso *modo de ver* as coisas, ao invés de levar o leitor a assumir uma somatória qualquer de novas proposições" (Schönbaumsfeld, 2007, p. 53).

Diz Wittgenstein no prefácio de sua grande obra da juventude, o *Tractatus*: "Este livro será talvez entendido apenas por aqueles que já tenham pensado eles próprios os pensamentos que são nele expressos – ou pensamentos similares (...) – Aqui estou consciente de ter chegado tão longe quanto possível". Frege, um dos primeiros leitores do *Tractatus*, achou isso excessivamente embaraçoso. Em uma carta a Wittgenstein de 1919 ele escreve: "O prazer de ler seu livro não pode, no entanto, surgir do conteúdo já conhecido, mas apenas da forma peculiar dada a ele pelo autor. O livro visa, assim, um *alvo antes artístico do que científico*; o *que* nele é dito fica em segundo lugar em relação ao *modo como* é dito" (Monk, 1995,

4 M. Bakhtin procura elucidar a natureza polifônica das vozes dostoievskianas como nova forma artística compatível com a construção de um novo mundo polifônico, cuja tarefa principal é superar as velhas formas do romance ocidental, de tipo monológico (homofônico). Cf. seus clássicos *Marxismo e filosofia da linguagem* (1995) e *Problemas da poética de Dostoievski* (1981)

5 Gilles Gaston-Granger, o epistemólogo francês, escreveu também um artigo, *Bild und Gleichnis* (1990), no qual tenta elucidar o potencial enganoso desta nota de Wittgenstein. Para ele está em jogo aqui o uso wittgensteiniano de "aplicações analógicas": a filosofia seria uma espécie de "arte de execução de semelhanças" (*Gleichnis*) justamente porque "a filosofia é essencialmente estilo. A filosofia cria analogias, não mostra uma estrutura", defende Granger; cf. também sua *Filosofia do estilo* (1974).

p. 174, grifos nossos). O que mais importa, então? O *que* (o *quid*, o conteúdo) é dito ou o *modo como* é dito?

Frege está correto ao dizer que o primeiro e único livro publicado por Wittgenstein em vida tem (primariamente) um alvo artístico mais do que científico, concorda nossa comentadora, Genia Schönbaumsfeld; mas, acrescenta ela, está errado ao achar que seu conteúdo é especificável *independentemente* da forma dada a ele pelo autor. Em conseqüência, não é que o conteúdo seja irrelevante por ser já conhecido, mas antes "é impossível (conceitualmente) obter *este conteúdo* sem *este estilo*" (Schönbaumsfeld, 2007, p. 57). Mais importante do que o conteúdo apresentado (aliás, já conhecido; isto é, a "forma lógica" de toda proposição significativa), é seu *modo de apresentação*: o "como" é mais importante do que o "que". O sentido (filosófico) da apresentação é mais importante que o significado (lógico) apresentado pelo tratado. O indizível (os "valores") era, afinal, mais importante do que os "fatos" dizíveis (nas proposições das ciências naturais). No prefácio às *Investigações filosóficas* seu autor já assume que não quer que as notas que seguem sejam qualificadas como "minha propriedade", se elas não carregarem uma "marca" (de estilo) que "as qualifique como minhas".

Enfim, se para o jovem Wittgenstein a linguagem é, em ultimo caso, um *espelho* que deve refletir uma forma lógica transcendental que a linguagem e o mundo deveriam partilhar misteriosamente (uma harmonia oculta entre linguagem e realidade), já para o último Wittgenstein a linguagem é, por sua vez, bem mais humilde e de modo algum "reflete" coisa alguma que possa ser "apontada" para além dela. Conseqüentemente, o autor das *Investigações* se contenta em descrever simplesmente nossas práticas atuais e em fazer o leitor ver como e por que somos enfeitiçados pela linguagem que usamos: "o último Wittgenstein, ao usar modelos (jogos de linguagem) meramente como *objetos de comparação*, de fato, se contenta em *segurar um espelho para o leitor*, no qual ele possa ver as deformidades de seu próprio pensamento" (Schönbaumsfeld, 2007, p. 152, grifos nossos). Não estranha que muitos comentadores de filosofia prefiram se perfilar ainda ao primeiro Wittgenstein ao invés do segundo, aquele que não pretende mais apresentar a "imagem correta", ainda que "inefável", do mundo (tarefa que deveria ser deixada a cargo de quem precisa se arvorar o direito de possuir essa prerrogativa, como mães, gurus, pedagogos, publicitários, policiais, cientistas, cineastas, jornalistas, moralistas, políticos, padres e pastores, por exemplo, mas não de filósofos e literatos, na nossa humilde opinião).

5. Machado e Rosa: OS ESPELHOS – o retorno

O contraste que pensar os espelhos nos impõe é entre aquilo que *queremos ver* em oposição àquilo que no espelho *se mostra*. A ânsia de confirmar uma presença que o espelho nos recusa. Lançamos, por fim, uma pergunta final: O espelho-de-Rosa seria "mais profundo" do que o espelho-de-Machado?

Quanto a isso Kierkegaard e Wittgenstein (autor que qualificou o primeiro como "pensador *mais profundo* do século XIX") parecem concordar também em um ponto interessante: que um "pensador profundo" não é alguém que pretenda possuir "pensamentos profundos" (ou seja, obscuramente impenetráveis), mas uma pessoa cuja vida expressa esses – ou é emblemática desses – pensamentos. Para ambos filósofos profundidade e autenticidade são internamente conectadas, e em nenhum outro lugar deveriam ser mais do que em autores de filosofia. É isso o que distingue seu trabalho do que Kierkegaard chama de "autores de premissas" (Schönbaumsfeld, 2007, p. 81) – na voz de seu heterônomo *Petrus Minor* –, autores que estão interessados primeiramente em comunicar resultados sem dar atenção ao método que empregam e são, portanto, incapazes de entender a si mesmos em seu próprio trabalho.

Procurando a mim mesmo em meu texto, só encontrei reflexos distorcidos de opiniões alheias. Nos pseudônimos batizados e conflituosos de Kierkegaard, nas vozes anônimas "não-resolvidas" do segundo Wittgenstein, na nauseante ausência-de-imagem descoberta no barroco espelho(-nada-cor)-de-Rosa, na

falsa-imagem-que-(ironicamente)-conforta oferecida pelo espelho-cético-de-Machado: *tais* obras são espelhos.

Há estratégias literárias distintas para atingir propósitos ético-filosóficos; há estratégias filosóficas distintas que permitem atingir certos alvos artístico-literários. De modo algum se trata de sugerir redutivamente que o "verdadeiro conteúdo" da forma-literatura seja formado por um conjunto qualquer de teses filosóficas; e muito menos de deixar sugerir sequer que a filosofia seja considerada como um "ramo da literatura" como quer assumir apressadamente o obituarismo pós-moderno (com seu renitente bordão do "já morreu"). Neste entrecruzamento produtivo, e não redutivo, entendo que um grupo de estudos em filosofia e literatura, como o agora lançado GeFeLit, tem um bom lugar para se instalar, investigar e produzir, buscando intervir inclusive no modo como as humanidades em geral são discutidas e ensinadas no ensino fundamental, médio e superior. Estudamos literatura para entender a composição filosófica e estudamos filosofia para entender a composição literária – e estudamos as duas coisas para entender melhor a nós mesmos e ao nosso mundo, para procurar saber como agir *neste mundo*, especialmente se estamos interessados em como atuar em nossa bastante problemática área de ensino de humanidades, a qual pressupõe competências lingüísticas insubstituíveis.

E nós, *chegamos a existir*? O que a *gramática narrativa* dos contos literários nos mostra? Se Jacobina, do conto *O espelho*, de Machado (escrito em 1882), é uma espécie de alegoria atemporal do brasileiro macho-adulto-branco-e-letrado (um figura gramatical da sintaxe nacional), o que nos mostra seu "esboço de uma nova teoria da alma humana" (subtítulo do conto)? Podemos acreditar, com Antonio Candido (1970), que a questão da (nossa) *identidade* seja um tema central de toda sua produção. Como na *Teoria do medalhão* (escrito em 1881), nosso patriarcal "romance de formação", em que o pai ensina ao filho que temos apenas uma "exterioridade brilhante e vazia" para cultivar no lugar do que gostaríamos de chamar de "alma": o que Machado mostra é que "só há consistência no desempenho do papel social", como afirma A. Bosi (1982).

Jacobina é um sujeito que *não quer discussão*: ele já sabe; apenas "conta um caso" a fim de "demonstrar a matéria" já sabida. O "conteúdo", ou melhor, sua ausência, já devia ser aqui de todos conhecida. O importante é o modo como o não-conteúdo é apresentado. A imagem inicial e bucólica de um "Joãozinho" dá lugar, aos 25 anos, ao "alferes" (para a Guarda Nacional), ao "senhor alferes" (para tia Marcolina), ao "nhô alferes" (para os escravos), a uma insuportável "ausência de si" de repente constatada (ante o espelho) e a uma restauração da identidade possível (para um brasileiro), que acabou por transformá-lo no casmurro "Jacobina". A alma exterior muda constantemente de natureza (de acordo com a opinião alheia e com aquilo a que se agarra), mas *nunca* se encontra a "si mesma". Na "teoria das duas almas" que Jacobina apresenta, só há, ironicamente, uma alma possível para nós (para nós quem, cara pálida?), por mais "jacobinos" que nos tornemos nessa questão.

O narrador heterodiegético de Machado (devemos manter sua voz separada da do personagem narrador) é o portador de uma verdade teórica sobre nós, e se digna apenas a ilustrá-la com a narrativa de uma experiência pessoal. O narrador autodiegético de Rosa (que apresenta o texto apenas pela voz do narrador-personagem sem-nome de um diálogo pela metade) narra também uma experiência pessoal, mas para terminar em busca de uma explicação para ela. A posse da verdade (ironia) e de uma experiência que a prova, em Machado, contra a posse de uma experiência ainda mal compreendida, em Rosa, cujo personagem continua inquirindo por uma compreensão de seu sentido. Um começa e termina com sua irônica certeza: Jacobina demonstra e sai, pois *nada há* para discutir (isto é, só há o nada para discutir); o outro começa e termina com sua provocativa dúvida: o personagem sem-nome (todos ou ninguém) pergunta e fica, aguardando insistente uma resposta. A "horrenda" imagem de si do jovem Sem-Nome do conto *O espelho* de Guimarães Rosa se desfaz naquele nada já apontado por Machado, ao longo de um doloroso trabalho investigativo e, com um "salto" (pois o cerne da experiência vivida não é, e talvez não possa ser, de modo algum, narrado), se encontra ("pois então já amava"), mas fora do espelho, "como flor pelágica", pros olhos de alguém.

O “jacobino”, típico nacionalista (lusófobo), se encontra em um espelho histórico: justamente (santa ironia!) aquele vindo de Portugal com os fidalgos de 1808, nossos colonizadores modernizantes, há duzentos anos (outra efeméride significativa). A alma nacional é reduzida a um reflexo vindo do exterior: só os ornamentos, a moldura antiga, impedem que ela desapareça. O português (a língua) é nosso espelho originário, a língua-mãe com a qual construímos nossa identidade nacional, uma vez amortecida a língua-geral tupiniquim até então usada (e que Policarpo Quaresma, para seu triste fim, quis resgatar).

O jogo comum de dissolução x recomposição da auto-imagem (não há como remendar um espelho partido) é jogado em sentido diferente por cada um. Ambos, quando se procuram, “vêem borrões”. E ambos solucionam o caso mostrando que conhecer a si mesmo implica ser conhecido (ou reconhecido) pelo outro. Sem o olhar do outro esse eu é nada, em todo caso. Mas em Machado o eu-exterior, *através do espelho*, elimina e parece suplantar completamente o eu-interior ausente. Ele torna-se “desencantado”, talvez, mas ao menos permanece ciente da ausência de si para si. Jacobina *foge para* o espelho e se assenta bem em um lugar “garantido”. Já no espelho “caprichoso” de Rosa há um abismo entre o narrado e o desenlace. Sem-Nome segue etapas ditas científicas que eliminam metodicamente de sua imagem, como em um exercício progressivo de *epoché* fenomenológica, tudo o que há nela de “natural”, de “social” e de “psicologicamente acidental”. Ele *se busca* sistematicamente no espelho e só se encontra quando desiste, mas o “salto” (poético?) entre a dissolução e a recomposição da auto-imagem em nenhum momento pode ser explicado. É sequer narrável. Parece não haver linguagem que dê conta de uma “experiência” como essa que Rosa insinua na voz parcial, porém total, de um narrador relativo, porém absoluto, portador de um “conteúdo”, ainda que “inefável”. E aqui o jogo de espelhos não acaba em samba, exatamente, mas em algo mais parecido com uma espécie de boi-bumbá, no qual o “mouro”- Garantido sempre tem de acabar perdendo a batalha para o “cristão”- Caprichoso.

O personagem de Machado exibe um saber pretensamente erudito e científico para o qual não há contestação possível e que nem vale a pena discutir, diante de uma platéia atônita de basbaques; no personagem de Rosa o pretenso “saber” de um interlocutor calado supostamente estudioso é que é desafiado pelo “saber vivido” do senhor Sem-Nome, voz balbuciante de um eternamente prometido “Brasil profundo”, que ainda não teria sido ouvido.

O espelho é um limite: imagem morta da vida viva. Assim como a mera tinta no papel. No espelho esbarramos com o *duplo* da vida, em seu limite, a morte. Mas diante do espelho o que temos para temer não é “a morte” ela mesma, mas algo de muito pior: o medo de “não ter chegado a existir”. Talvez por isso Sócrates insistisse, para a eterna incompreensão de Nietzsche, que em filosofia trata-se, sobretudo, de “aprender a morrer”: só pode chegar à morte quem realmente tiver tido uma vida; ou seja, quem não viver *de verdade*, não pode morrer, de verdade.

Quem, afinal, melhor *atravessa* o espelho, Rosa ou Machado? Quem tem a chave que melhor nos decifra? De qualquer forma, o que me parece claro é que ambos acabam por *tergiversar* seu tema, a *famigerada* “alma nacional”.[6] Para Machado aí encontro “nada”, isto é, apenas bovarysmo preenchido com o brilho vazio (*vanitas*) do que nos é exterior – e quando olhamos rigorosamente à nossa volta, para a nossa estiolada, porém vaidosa, vida intelectual, parece impossível não concordar com ele; para Rosa também encontro “nada”, mas um “nada interior” prenhe de potencialidades existenciais inauditas. O “humanismo místico” do *barroco* Rosa seria “mais profundo”, por isso, do que o “ceticismo cáustico” do *irônico* Machado? Ou Machado pode continuar a sorrir, sarcástico, piscando por trás dos óculos, da soterologia amorosa rosiana, isto é, da promessa de salvação-pelo-amor reincidentemente anunciada, se é que o foi, por Rosa?

---

6 Remetemos aqui ao conto de Rosa, *O famigerado*, mas especialmente ao artigo homônimo de José Miguel Wisnik (2002) que procura, ao nosso ver, fazer uma leitura mais social e política (à la Antonio Candido) do que místico religiosa (à la Alfredo Bosi) do texto roseano.

De qualquer modo, encontramos em ambos uma solução de tipo "cordial" (isto é, finalmente algo de tipicamente brasileiro) para o problema da nossa identidade. Nos dois casos *não há confronto real*. Em Jacobina porque a possibilidade é simplesmente descartada de antemão, como condição de que o monólogo seja apresentado, na imposição autoritária do personagem (e para a ironia do autor). Em Rosa, por outro lado, *parece* haver, ao menos, a insinuação da possibilidade (ou da necessidade) de um diálogo efetivo entre a erudição exteriorizada do "letrado" e o saber vivido do "iletrado". Rosa estaria assim tematizando, como sugere Wisnik (2002), como chave para o entendimento de nossas mazelas, a grave falta de entendimento entre as "classes dominantes" e sua adornada alma exterior, e as "classes populares" com sua vivência mais rica de si, porém, sem dispor de um vocabulário apropriado (ainda) para poder exprimir suas experiências. E é só essa voz, metade de uma conversa inacabada, imagem facetada no espelho, que ele nos deixa ouvir.

Se esse continua a ser um grande entrave para nossa "emancipação" (intelectual, moral, social, política, econômica etc.), devemos notar também que, no entanto, essa desejada "ascensão da oralidade popular" é algo que *só acontece na ficção de Guimarães Rosa*, e não corresponde a uma ascensão social *real* (nem mesmo depois do Plano Real e do Bolsa-Família).[7] Pelo contrário. A norma culta, talvez como nunca antes na história deste país, tem sido tanto fonte de privilégios, enquanto a escola pública nunca ensinou tão mal nossos alunos a ler e a escrever. O espelho literário de Machado de Assis nos parece ser mais fiel, enfim, à realidade, à *realidade assim como ela é*. Já a "ludificação do sertão" promovida por Rosa (que parece apontar para alguma forma primitivista de "religiosidade popular" como fonte de uma identidade nacional ainda insuspeitada) pode não ser mais que o ilusionismo poético de uma alma exterior barroca incapaz de suportar aquela ausência, tão bem constatada pela pena (ou pela falta de pena) de Machado. Ainda que eu (ou quiçá apenas um dos lados meus) até gostasse mais que Rosa estivesse certo em suas dúvidas e em suas apostas (pascalinas?), tendo a crer que Machado continua com a razão (se o embate puder ser colocado nesses termos), com seu ceticismo irônico, ainda depois de 100 anos de sua morte, morte ocorrida apenas 100 anos depois da chegada do espelho português de Jacobina ao Brasil, em nossas sucessivas "ondas de modernização", junto com os fidalgos de Dom João VI.

Mas talvez (a dúvida permanece) eu não passe de mais um macaco descrente tentando inutilmente ver um santo-que-não-pode-estar-lá no espelho de Guimarães Rosa.

Tocamos enfim em problemas diversos ligados à discussão de nossa "identidade" e de nossa "modernização à brasileira". E o que eu gostaria de ter mostrado é antes de tudo a rica possibilidade de exploração das interfaces possíveis e das contribuições almejáveis que um tratamento sistemático, e não viciado por modismos aprioristas, das conexões entre filosofia e literatura pode trazer para a área geral das humanidades em seu cultivo em nossos contextos específicos e, enfim, para que possamos ao menos cultivar a possibilidade de uma cada vez melhor compreensão *de* nós próprios *por* nós próprios.

ERAT ISSO
Valetudine

* * *

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo: Hucitec, 1995.
_______ . *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
BOSI, A.; GARBUGLIO, J. C. (Org.). *Machado de Assis*, São Paulo: Ática, 1982.

CANDIDO, A., *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins Fontes, 1959.
_______ . *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1965.
_______ . *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
CARROLL, L. *Alice do outro lado do espelho* [*Through the Looking-Glass* (*and What Alice Found There*), Macmillan, 1871]. Santa Catarina: Editora Estampa, 1998.
DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
GASTON-GRANGER, G. Bild und Gleichnis. In *Invitation à la lecture de Wittgenstein*. Paris: Alinea, 1990.
_______ . *Filosofia do estilo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
KIERKEGAARD, S. *Stages on life's way*. Princeton University Press, 1988.
MACHADO DE ASSIS. O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In *Obra completa*, vol. 2 (conto e teatro). Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.
MONK, R. *Wittgenstein: o dever do gênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
NASCIMENTO, E. M. F. S.; LEONEL, M. C. Frente a "O espelho" de Machado e Guimarães Rosa. *Revista ANPOLL*, n. 24, vol. 2, 2008, p. 277-92.
ROHDEN, L. Faces filosóficas de "O espelho" de Guimarães Rosa. *Revista ANPOLL*, n. 24, vol. 2, 2008, p. 335-52.
ROSA, G. O espelho. In *Primeiras estórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
SCHÖNBAUMSFELD, G. *A confusion of the spheres – Kierkegaard and Wittgenstein on philosophy and religion*. New York: Oxford, 2007.
WISNIK, J. M. O famigerado. *Literatura Scripta*, Revista dos Programas de Pós-Graduação em Letras PUC-MG, vol. 5, n. 10, 2002, p. 177-99.
WITTGENSTEIN, L. A lecture on ethics. *The Philosophical Review*, 74, 1965, 3-12 (Trad. Darlei Dall"Agnol. *Conferência sobre ética*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2ª edição, 1995).
_______ . *Culture and value/Vermischte Bemerkungen*. Edited by G.H. von Wright and H. Nyman, translated by Peter Winch. Oxford: Blackwell, 1980.
_______ . *Philosophiche Untersuchungen*. Oxford: Blackwell, 1968 [*Investigações filosóficas*. Trad. J. C. Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores).]
_______ . *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. L. H. L. Santos. São Paulo: Edusp, 1993.

A poética do espelho: G. Rosa entre o niilismo e a esperança

Sílvia Faustino
Departamento de Filosofia/UFBA

1

Oitenta anos separam "O espelho", de Guimarães Rosa, do conto homônimo de Machado de Assis. Se Rosa escreveu o seu para responder ao de Machado, é coisa que a crítica se compraz em discutir. Algo, no entanto, é indiscutível: o retorno de Rosa ao dileto assunto de Machado o converte em tema clássico da história do conto brasileiro. Mas se considerarmos que, em ambos os autores, narradores-protagonistas contam experiências com espelhos e que tais experiências envolvem o autoconhecimento enquanto conhecimento da alma, podemos ir mais longe e afirmar que, do escrito do carioca ao do mineiro, é possível ver constituir-se uma poética do espelho. A fim de que se possa contribuir para descrevê-la, que o nosso olhar se dirija agora para o espelho de Rosa.

Misturando um diálogo com o leitor a reflexões de alta densidade filosófica, Rosa põe um narrador a contar, não uma aventura casual, mas uma "experiência"[1] a que teria sido induzido por seus raciocínios e intuições, e por meio da qual ele pôde obter um "conhecimento" muito especial e ainda ignorado por todos: o conhecimento do que seja na verdade um espelho. Sugere de saída o narrador que, indo além das "noções de física" e das "leis da óptica", o conhecimento almejado visa ao "transcendente", ao que se revela por detrás do visível mundo dos fatos e de sua – igualmente visível – ausência. O ponto de partida do narrador se revela quando ele se refere à superstição que certos povos primitivos tinham do espelho:

> O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho – anote-a – esplêndida metáfora.

1 Tomo o conto "O espelho", de Guimarães Rosa, editado em *Primeiras estórias*, Editora Nova Fronteira, 1988, p. 65-72. Utilizarei aspas para marcar as expressões originais de G. Rosa.

Longe de ser desprezada ou alvo de menoscabo, a superstição se converte em "fecundo ponto de partida" para a investigação que se inicia. Colocando-se em posição cognitiva ligeiramente distinta de seu leitor que, presumidamente "sabe e estuda", o narrador parece pôr de lado os caminhos positivos da ciência e aderir à perspectiva segundo a qual o reflexo de uma pessoa no espelho é a sua alma. Mas, qual será o tema da pesquisa? A alma *no* espelho ou a alma *do* espelho? Seguindo a força sugestiva dessa passagem, este trabalho tem como objetivo mostrar que, no conto de Rosa, pode-se tomar o espelho como metáfora da arte literária e a alma *do* espelho como a metáfora – esplêndida – do encontro de três almas: a do artista, a do personagem e a do leitor. Pois, somente por meio de um personagem, artefato e artifício anímico que se reflete, pode ser realizada uma experiência essencial: a experiência do autoconhecimento do leitor que se vê refletido. Tal experiência estética tem lugar quando a linguagem poética funciona como o espelho da alma do leitor. Ora, se a literatura é como um espelho da alma, a alma deste espelho deve ser, a cada vez, a do leitor que nele se busca, que nele se vê e se identifica ou se reconhece. Para seu bem ou para seu mal.

Para fins da análise a ser feita, proponho a divisão do conto em três partes. A primeira parte, formada pelos sete primeiros parágrafos, consiste na apresentação dos traços gerais do espelho considerado sob duplo aspecto: ora como um objeto físico dotado de propriedades materiais definidas; ora como um objeto mágico ou mítico, dotado de poderes sobrenaturais. A segunda parte – a meu ver, espinha dorsal de toda a narrativa – consiste no relato que o narrador faz das três experiências de visão que ele tem ou procura ter de si mesmo no espelho.[2] A terceira parte, constituída pelos três últimos parágrafos, tem o teor de uma grande interrogação do narrador para o leitor sobre o caráter problemático da existência humana. E o conto se fecha num ponto de interrogação que estende a pesquisa inacabada ao infinito dos leitores que possam vir a completá-la.

2

Do espelho como um objeto físico usado para o reflexo das coisas visíveis, o narrador fala muito pouco, e a sua fala, ambígua, já aponta para "os índices do misterioso". Para começar, afirma o narrador que "o espelho, são muitos...". Essa multiplicidade, que em momento posterior envolverá uma classificação técnica dos espelhos – precisamente no parágrafo quarto, em que são mencionados os côncavos, os convexos e os parabólicos – não é, no início do segundo parágrafo, uma multiplicidade técnica. O espelho são muitos no sentido em que há os "bons", os "maus" e os "apenas honestos". São bons os que nos favorecem; são maus os que nos desvalorizam; e apenas honestos os que nos reproduzem com "fidedignidade". Trata-se, pois, de uma variedade relativa ao valor dos espelhos segundo o que poderíamos chamar de critério de correção na operação do espelhamento. Esta não é uma questão menor, como se verá, pois logo depois de mencionar os espelhos "apenas honestos", o narrador pergunta: "E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade?". E, antes de qualquer outra coisa, o leitor já fica avisado de que essa pergunta só poderá ser respondida depois de se responder uma outra, tão relevante e tão rica de aspectos e conseqüências quanto a primeira: "Como é que o senhor, eu, os restantes próximos somos no visível?". Ou seja: primeiro é preciso definir nosso ser no campo de uma visibilidade possível para só depois encontrar o nível e o ponto em que se deve dar o nosso reflexo. A correção do espelhamento dependerá do que há para se espelhar e do espelho capaz de refleti-lo.

---

2 Levando em conta a divisão do conto em 27 parágrafos, as três visões a que me refiro se localizam da seguinte maneira: a primeira, no § 8; a segunda, no § 17; a terceira, nos §§ 23-24.

Como somos no visível? Com essa indagação no horizonte, examina o narrador o caso das fotografias, comumente consideradas como imagens fiéis de nossa visibilidade. Apresentando uma "tese", ele argumenta no sentido de mostrar que, mesmo sob os dados iconográficos produzidos pelas lentes das máquinas – situação que garantiria o máximo da correção objetiva das reproduções – a própria fixação das feições já revela os "índices do misterioso". O mistério se liga ao fato de que, mesmo quando são tirados de imediato, um após o outro (e poderíamos acrescentar: com as mesmas lentes), os retratos são "entre si *muito* diferentes".[3] Ora, o ponto parece ser o seguinte: os dados iconográficos, considerados neles mesmos, apresentam diferenças que não chegam a revelar o que leva uma pessoa a identificar o seu aspecto próprio no meio dessas diferenças. O mistério parece residir naquilo que faz a liga das diferentes feições, e que é essencial à visão do aspecto próprio de cada um. Ora, desta liga misteriosa, temos apenas um índice, já que ela mesma escapa ao poder de representação pictográfica das fotografias. A impotência em retratar esse algo que anima o visível torna-se mais patente no caso das "máscaras" moldadas nos rostos: elas não passam de cópias inertes das formas de um rosto em sua própria matéria. Ao congelar as expressões em momentos e movimentos específicos, domesticando-as em sua matéria impenetrável, as máscaras não chegam a representar o caráter dinâmico e explosivo das expressões fisionômicas. No *modus operandi* das fotografias e das máscaras que primam pela fixação material das formas, o narrador aponta para um limite do poder de representação das nossas imagens no visível: algo, visível no original, escapa sempre ao visível na representação.

Ora, os espelhos e o modo como operam tornam estes "fenômenos sutis" da representação ainda mais manifestos, o que vai empurrando cada vez mais para o campo do problemático, aquele "nível e ponto" da "honestidade ou fidedignidade" dos espelhos. Quanto a este ponto óptico ótimo, que definiria os espelhos "simplesmente honestos", embora o narrador tenha por ele perguntado, tudo o que diz a seguir, nesta primeira parte do conto, parece querer mostrar que o tal ponto procurado ou é muito difícil de ser alcançado ou simplesmente não existe. Ao passar das fotografias e das máscaras para os espelhos, os "índices do misterioso", que já foram revelados pelos limites instrumentais e técnicos das representações pictóricas, são agora estendidos aos limites subjetivos dos próprios representados que participam ativamente das operações de visão da representação pelos espelhos. Ora, se os espelhos são muitos, muitos são também os olhos que os vêem. E os olhos são, no dizer do narrador, "a porta do engano".

A fim de realçar o deslocamento do problema do valor objetivo das representações (consideradas nelas mesmas) para os representados, a estratégia do narrador-ensaísta consiste em refutar um "argumento" que o leitor, seu contendor imaginário, poderia impetrar: o de que "qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho".[4] O narrador refuta o argumento referindo-se ao "experimento" em questão, sobre o qual diz duas coisas: em primeiro lugar, que se trata de um experimento "ainda não realizado *com rigor*";[5] em segundo lugar, que o mesmo careceria de "valor científico" devido às "irredutíveis deformações, de ordem psicológica" que nós temos. Ambas as afirmações convergem no sentido de salientar que falhas estruturais na percepção humana inviabilizam o experimento. Retomemos a frase que o descreve: "qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho".

O problema está na ambigüidade da expressão "sua reflexão", já que pode significar tanto a reflexão do rosto da pessoa que está olhando para o espelho quanto a reflexão do rosto de uma "outra" pessoa. E tudo depende de como se entende a conjunção "e", já que ela pode indicar a junção de dois reflexos no espelho – o de "outra" pessoa e o da pessoa que está vendo –, mas também pode indicar a junção, no mesmo espelho, do rosto de outra pessoa (o original) e o reflexo (a cópia) deste rosto. De qualquer destas perspec-

3 Grifo original (§ 2).
4 Início do § 3.
5 *Idem ib.*, grifos originais.

tivas, no entanto, o cerne da questão está na expressão "a um tempo", que significa simultaneidade em meio a tantas diferenças de planos. Dizer que é impossível alguém ver seu próprio reflexo e, ao mesmo tempo, o de uma outra pessoa no espelho implica dizer que não conseguimos unir, numa mesma visada, a imagem pessoal e a de uma outra pessoa. Por outro lado, dizer que é impossível ver uma outra pessoa e, ao mesmo tempo, o reflexo dela no espelho implica dizer que não conseguimos unir, numa mesma visada, o original e a cópia. No primeiro caso, trata-se da impossibilidade de perceber a si mesmo e ao outro no mesmo plano; no segundo caso, trata-se da impossibilidade de perceber, no mesmo plano, o original e a cópia. Ora, se os planos significam os tempos, ambas as impossibilidades se referem ao modo como o tempo da nossa percepção se relaciona com o tempo das coisas que são percebidas.

Cortes, rupturas, descontinuidades vão se multiplicando na espelharia poética das palavras do narrador que admite ser o tempo "o mágico de todas as traições". É como se os olhares, os espelhos e os reflexos estivessem em tempos diferentes, funcionassem segundo lógicas diferentes e fosse impossível juntar tudo isso, numa mesma apreensão, como porções contínuas e ordenadas de uma mesma realidade. O experimento, sob qualquer ângulo que se o examine, parece mesmo impossível. Além disso, às nossas deformações perceptivas, vem somar-se certa deformação intelectual, pois seguimos pelejando para tentar "impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica". São reparos que se impõem aos que crêem poder capturar o mundo em todas as suas aberturas, fendas e fraturas com formas de vê-lo e de representá-lo que não estão à sua altura. Aos olhos do narrador, o mundo lateja fora de nossas medições.

De qualquer modo, os espelhos – os bons, os maus ou os apenas honestos – realmente nos refletem. Daí que a humanidade os considere sempre como objetos dotados de poderes enigmáticos e os reflexos como algo a que devemos, inclusive, temer. Ao mencionar Tirésias, o adivinho cego que previu o destino de Narciso, dizendo que ele viveria somente enquanto não se visse a si mesmo, o narrador menciona um mito duplamente significativo para o conteúdo dramático do conto: de um lado, Tirésias representa alguém que, sem olhos físicos, "vê" o que não é fisicamente visível; e, de outro lado, Narciso representa o fim trágico daquele que se entrega à contemplação solipsista e apaixonada de seu próprio reflexo. Além do mito grego, que envolve o ato de refletir-se a si próprio num clima de mistério e danação, o narrador se refere à crença de certa gente do interior – com quem ele próprio se identifica – segundo a qual não devemos nunca nos olhar no espelho, à noite, quando estamos sozinhos, pois corremos o risco de sermos assombrados por uma visão medonha.[6]

Ao encerrar a primeira parte do conto, o narrador retoma a promessa, feita logo no início, de narrar ao leitor sua experiência de conhecimento dos espelhos. Analiso, a seguir, os três episódios que marcaram essa aventura cognitiva do narrador.

3

A primeira visão ocorre no lavatório de um edifício público, em situação absolutamente casual, na qual dois espelhos "faziam jogo". O narrador conta que era moço, contente consigo mesmo e vaidoso, quando, descuidado, olhou para o espelho:

> E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação?

6 Curiosamente, é também este o medo de Jacobina, o protagonista do conto "O espelho", de Machado de Assis.

É interessante observar que essa experiência se dá em dois tempos: primeiro, o narrador simplesmente vê uma figura repulsiva, e só depois é que percebe tratar-se do reflexo de si mesmo, vivenciando a revelação de uma inaceitável identidade. É desta primeira visão – pedra de toque do enredo das visões – que nasce a necessidade, para o narrador, de dar início a uma decidida busca por si mesmo:

> [...] comecei a procurar-me – ao eu por trás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio.

Diferente de Narciso, o narrador odeia o que vê, e deseja ardentemente encontrar "por trás" da superfície visível dos espelhos o seu eu ainda não-refletido, subjacente, escondido: seu eu interior. Tamanha façanha viria a exigir uma total correção no uso do espelho enquanto instrumento de autoconhecimento. O narrador define-se, a partir de então, como "o caçador" de seu "próprio aspecto formal", e como dotado de olhar imparcial e uma curiosidade desinteressada, impessoal e quase-científica. Seria preciso negar o visto pela negação da forma de ver que o tornou possível. Assim, leva meses instruindo-se e operando com todo tipo de astúcias no modo de se mirar em todas as possíveis perspectivas do espaço e do tempo, bem como em diferentes momentos de seus afetos e estados. Só quando se desvencilhasse de vez do modo costumeiro de se olhar, estaria pronto para "devassar o núcleo" de sua "nebulosa" e "vera forma".

Partindo do pressuposto de que sua verdadeira forma não era retratada pelo "*rosto externo*", procura bloquear a percepção de todos os componentes que, até então, o formavam. A investigação coincide, pois, com o "aprender a *não ver*" no espelho certos traços – o que podemos chamar de aprendizado negativo. Ao explicitá-lo, o narrador esclarece que, além da análise, da abstração, e de outros exercícios espirituais, o método incluía a modificação de certas condições particulares da experiência da visão, tais como as modulações de luzes e cores. Enfim, tudo o que poderia ser mobilizado para se obter uma "realidade experimental" efetiva e concreta. Tanto experimentalismo, no entanto, tinha um limite que o narrador respeitava e disso ele se preza: ele se recusava a "empregar outras substâncias no aço e estanhagem dos espelhos". Além de medíocre, o expediente de alterar a estrutura física do espelho seria ilusório, pois o que está verdadeiramente em jogo não é a materialidade pura e simples do instrumento, mas o "*modus* de focar". O método do "olhar não-vendo" não requer a modificação simplesmente material do meio de reflexão. Mas, mais do que isso: somente pela abstração de componentes já vistos pode ter lugar a visão do novo oculto procurado. Isso significa que o caráter negativo do método (ou métodos) pressupõe um visível que se decide não-ver. Portanto, o ponto de partida é já uma visão, e não um ponto zero da visão. O não visto depois do método pressupõe o visto antes do método. A lógica niilista desse aprendizado negativo é clara: para operar a negação do visto, é necessário pressupô-lo.

Como o que se tratava de negar era uma forma de ver, conta o narrador que, de trabalhar com tanta intensidade "no excluir, abstrair e abstrar", ocorre, depois de certo tempo, uma espécie de pane em seu "esquema perceptivo" que:

> [...] clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja. E escurecia-se.

As modificações da faculdade perceptiva que alteram o "*modus* de focar" parecem agora atingir certa base material associada que se transforma e faz com que o modo perceptivo habitual se fragmente e se altere ao ponto de não mais funcionar como um esquema. É como se o narrador descrevesse o aparato orgânico da percepção, ora como uma flor vegetal, ora como um ventre de animal – ambos comestíveis – ora como esponja que traz a idéia de substância fibrosa e porosa, com múltiplos canais de absorção. Esses emaranhados, meandros e sinuosidades das formas de vida animal e vegetal parecem caracterizar um aparato orgânico, mas a referência a mosaicos parece apontar para certa atividade que produziria (como mosaicos) composições que se justapõem e se combinam em padrões difusos. A essas imagens da fragmentação, que podem ser associadas tanto à base orgânica quanto aos produtos da percepção, vem so-

mar-se a imagem das cavidades sombrias das cavernas. Juntas, todas estas metáforas vêm exibir aspectos de um sistema perceptivo que sofre vívidas e profundas mutações em sua estrutura fisiológica e psicológica. Diante de tais disfunções, o narrador passa a ter dores de cabeça e vê-se obrigado a abandonar a investigação.

Depois de certo tempo, no entanto, e admitindo que pudesse estar ainda picado por "encoberta curiosidade", conta o narrador que volta a se olhar num espelho. O que chamo de segunda visão é, por assim dizer, uma espécie de não-visão:

> Um dia... me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona.

À parte a perturbação confessa do narrador, esta segunda experiência parece nada mais apresentar que o resultado do método desenvolvido e arduamente aplicado a partir da primeira visão: em vez de uma nova, ele chega ao ponto zero da visão de si mesmo. No entanto, as palavras utilizadas para descrever a não-visão imitam a descrição de uma paisagem da natureza: o campo, as vacas, o sol, a água limpa – elementos de uma natureza não-humana. Por outro lado, o termo "ficto", aplicado ao reflexo de um espelho, pode qualificar como fictício tanto o sujeito quanto o objeto do ato de fitar. No entanto, parece que a transparência do contemplador nada mais é que o efeito de sua irreprodutibilidade técnica, já que ele existe – se apalpa – como sujeito, embora não como objeto da contemplação: lá no espelho, onde se busca, encontra a "total desfigura". Ora, mas se é somente no espelho que o contemplador se faz ausente, pode-se dizer que essa ausência mimetiza o malogro, a dissolução de uma relação de representação desejada, mas não efetivada. Agora, o quase-narciso se contempla e não se vê.

Mas o problema parece residir na natureza daquilo que o narrador quer ver. Pois não são aspectos externos de sua visibilidade o que ele procura, e sim sinais especulares que possam refletir sua essência pessoal, seu íntimo. Ao se deparar somente com a invisibilidade, o narrador expressa uma dramática oscilação: fica entre a dúvida acerca da existência de sua alma, e a desconfiança de uma "rigorosa infidelidade" do próprio espelho. Neste ponto, o narrador chega a dar razão ao leitor, caso este lhe atribua falta de "alinhamento lógico" ou confusão entre "o físico, o hiperfísico e o transfísico" em seus pensamentos.[7] Ironicamente, o narrador presume que o leitor – dotado de racionalidade ordenada por claros limites entre esferas e planos cognitivos – não entenderia as razões que o levaram a esperar que sua alma metafísica pudesse refletir-se na materialidade de um espelho. Que o leitor fique lá com sua razão, no entanto, não impede o narrador de perseverar nessa expectativa. Pois ele conta que, depois de anos, teve uma nova e crucial visão.

A terceira experiência de visão do narrador no espelho ocorre numa defrontação que ele define, de forma negativa, como de tipo "não rosto a rosto". Com efeito, sua narrativa envolve um acontecimento realmente complexo, que ultrapassa de longe a simples visão de traços fisionômicos num espelho:

> O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me... Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa?

Agora, o caçador de si se depara com o reflexo de uma pequena luz em movimento, uma minúscula chama que flameja no que antes fora chamado de "lume frio" do espelho.[8] Não sendo a figura de um rosto

7 Passagem do § 19 ao § 20.
8 Conforme § 9.

o que o espelho mostra, não poderia mesmo se tratar de uma visão "rosto a rosto". Mas é notável que, mesmo assim, o anônimo narrador se reconhece como a fonte original da imagem que ele vê. O primeiro passo do reconhecimento se dá numa visão incerta acompanhada de um *pathos* amoroso. De modo absolutamente distinto da primeira visão – causadora de ódio, susto, eriçamento, espavor – a relação de representação entre o eu e seu reflexo no espelho pode agora ser descrita como a experiência de um verdadeiro auto-reconhecimento:

> E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só.

Repare que, embora a imagem da pequena luz pareça evoluir e transmudar para a forma humana de um rosto, o que se mostra é um "ainda-nem-rosto", isto é, a expectativa de um rosto a se formar em pleno devir. Não é decerto uma visão "rosto a rosto", mas a reflexão da essência de um eu inacabado. É como se a lisa lâmina do espelho se impusesse como o limite em que duas profundidades se encontram: uma de fora e outra de dentro do espelho. De fora, a pequena luz sai do íntimo de um contemplador e pára no espelho para ser refletida – pois ela não o atravessa. Mas no espelho, nesse dentro que todo espelho ganha ao refletir, ela se modifica e aos poucos vai mostrando um rosto de menino que parece ter nascido do fundo dos abismos, como uma flor que desabrocha na superfície e revela a profundeza das águas oceânicas que lhe deram origem. O que se reflete parece ser tanto mais inacabado e incompleto quanto mais profundo se reflete o seu começo. O "ainda-nem-rosto" e o "menos-que-menino" definem a dimensão de uma incompletude essencial: a dimensão da alma em completo devir, em eterno processo de recomeço.

4

Se as análises anteriores são plausíveis, podemos dizer que no conto de Rosa encontramos, em geral, a concepção da linguagem poética como espelho da alma e, em particular, uma concepção que o situa entre o niilismo e a esperança quanto aos poderes da arte da literatura no processo de reflexão, de conhecimento e – o que é mais importante – de construção da alma humana. Argumentarei a favor disso a partir da análise da última parte do conto.

Ao terminar a narração da visão de seu reflexo no espelho como um rosto de menino, o narrador pergunta se não estaríamos diante da dimensão onde se completam de fazer as almas:

> Será este nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas?

O plano, que é uma intersecção de planos, é o próprio espelho: a linguagem poética que pode refletir a alma humana. Só este espelho pode refletir a alma em estado nascente, como algo ainda não totalmente dado, definido e acabado, como algo em permanente devir e construção. Autor-artista, narrador-personagem e leitor-contemplador se encontram neste espelho, nesta intersecção, neste eixo que reflete os planos em suas diferentes temporalidades. O jogo do espelhamento da alma pela linguagem poética é o jogo com o tempo: num só tempo – o da leitura – muitas temporalidades podem ser refletidas. Este é o milagre, o transcendente, o mistério que envolve a experiência do conhecimento de si pela literatura. Ora, no conto de Rosa, o espelho tem raros poderes: o poder de refletir a alma; o poder de levar o contemplador a reconhecer a alma refletida como sua; o poder de exibir a alma em pleno vir-a-ser. Não seriam estes os poderes almejados por G. Rosa enquanto artista da linguagem poética? Onde se completam de fazer as

almas? No mesmo *locus* em que elas aparecem incompletas, em que a essência delas se reflete na insuficiência do "ainda-não" e do "menos-que".

Levando isso em consideração, torna-se possível dizer que o conto expressa niilismo e, ao mesmo tempo, esperança quanto aos poderes da arte literária no processo vivo de construção da alma humana. O niilismo aparece em vários momentos. Aparece na recusa da atitude positivista da ciência: o conhecimento que se busca prescinde totalmente das ferramentas e do vocabulário próprio da ciência, pois importa o que está para além do visível mundo dos fatos, sendo a superstição o ponto de partida. Aparece também na negação do "*modus* de focar" e do "esquema perceptivo" habituais que se regulam por padrões e modelos impostos – vimos como o narrador, para negar o dado da primeira visão, se põe no exercício de um aprendizado negativo, niilismo metódico que acarreta na decomposição e anulação da regular visibilidade, e na dúvida quanto às medidas certas do mundo latejante que são obtidas pela rotina e pela lógica dos nossos juízos habituais. Mas, para além dessa atitude niilista, há, no entanto, uma esperança, uma boa expectativa: se o espelho funcionar como um "desengonço", isto é, como um instrumento que permite desmontar a estrutura de um mundo que se julga acabado, desprendendo a alma das dobradiças, dos gonzos e dos eixos que predefinem seus movimentos, se este espelho for capaz de desencaixar planos e de romper articulações convencionais, então ele pode, sim, obter êxito e representar a alma em seu correto estado, como completamente imersa na aventura de sua formação.

A técnica da própria "vida" exige o livrar-se do que atulha e soterra a alma humana, o libertar-se de tudo o que a atravanca e que a impede de crescer e de desabrochar-se no devir. Como a arte literária pode ajudar nisso? Restituindo a alma-menina, a alma-vaga-lume que tremeluz entre o ainda-nem-ser e o menos-que-ser. Haveria, então, um anseio iluminista por trás do niilismo metódico? Melhor dizer que se trata apenas de uma esperança, pois antes que o conto se feche, o narrador anuncia um "julgamento-problema", que ele expressa na seguinte pergunta: "*Você chegou a existir?*" Essa pergunta apresenta um jogo complexo. Ela é dirigida a um "você" que está aí, necessariamente posto pelo pronome; mas também se dirige a um "você" que pode nem ter existido. A pergunta se dirige ao eu real e ao eu da ficção – o ficto, só que tomado como reflexo do eu real. Quando o narrador pergunta "*Você chegou a existir?*", ele convida o leitor a se contemplar na imagem da terceira visão apresentada. Se o leitor se reconhece, o espelho que se mostra tem significado e sentido. Está aberta, no entanto, a outra possibilidade, a do leitor não se reconhecer. Pode ser que o leitor esteja acostumado a outras espécies de espelhos, por exemplo, ao espelho do conto homônimo de Machado de Assis, cujo narrador se identifica à imagem acabada de um alferes, figura socialmente construída e publicamente consolidada, constituída segundo uma proposta de representação poética da alma humana completamente distinta.[9] Independentemente de saber até que ponto o conto de Rosa responde ao conto de Machado, uma coisa é certa: em vez de mostrar a identificação de um eu com uma imagem exterior que lhe é atribuída, Rosa procura mostrar a abertura para o abismo que significa essa busca de identidade. Por todos os lados do espelho, surgem como que orifícios orbitais, nascedouros de sentido que são trabalhados no limite da materialidade das palavras. Entre o niilismo e a esperança está também o experimentalismo de Rosa com a língua: para desconstruir o dado e mostrar possibilidades inéditas da linguagem poética, além do esquema perceptivo – e ao contrário de seu narrador anônimo – ele interfere concretamente no aço e na estanhagem do espelho.

9 Tomo por base minha interpretação do conto "O espelho", de Machado de Assis, ainda inédita.

A vereda especular de Rosa

Jacqueline Ramos
Núcleo de Letras/UFS-Itabaiana

"a língua é o espelho da existência, mas também da alma"
(Rosa in Lorenz, 1983, p. 87)

"Clássico" de nascimento,[1] Guimarães Rosa irrompe em nossas letras recolocando a matéria regionalista num novo modo de conformação. Modo de compor que promove um espantoso amálgama de formas narrativas numa tessitura lingüística peculiar. Estilo *in opere*, "incoagulável, reinventando-se em incessante dinâmica" (Oliveira, 1991, p. 179); opera a linguagem em todos os seus planos: sonoro, lexical, sintático, semântico. A "revolução da linguagem", que valeu a Rosa os epítetos de "bruxo da linguagem", "demiurgo da linguagem", repousa numa aguda consciência estética sobre a problemática da representação. Além de toda essa orquestração na conformação lingüística, que já implica e denuncia o posicionamento estético assumido pelo autor, o poético também entrará em cena no jogo narrativo.

E isso se dá desde *Sagarana,* onde encontramos passagens metapoéticas encrustradas nas estórias. Em uma delas, "São Marcos", o debate estético ganha maior proporção com o desafio que se desenvolve entre o narrador protagonista e um desconhecido poeta que escreve versos no bambual (o "Quem Será?"). O diálogo às escuras (já que não se conhecem) sobre o fazer poético é um episódio entrelaçado ao enredo principal e que desencadeia as reflexões do narrador, principalmente sobre a linguagem:

> E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem. E que o capiauzinho analfabeto Matutino Solferino Roberto da Silva existe, e, quando chega na bitácula, impõe: – "Me dá dez 'tões de biscoito de *talxóts*!" – porque deseja mercadoria fina e pensa que "caixote" pelo jeitão plebeu deve ser termo deturpado. E que a gíria pede sempre roupa nova e escova. E que meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bi-dimensional, por meio de ensinar-lhe estes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnemosínia, subliminal. E que a população do Calango-Frio não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo ("Ara, todo o mundo entende...") e clama saudades das lengas arengas do defunto Padre Jerônimo, "que tinha muito mais latim"... E que a frase "*Sub lege libertas*!", proferida em comício de cidade grande, pôde abafar um motim potente, iminente. [...] (Rosa, 1984, p. 253).

1 Vide o entusiasmo de Álvaro Lins em "Uma grande estréia" (1946), comentando o lançamento de *Sagarana*; nesse mesmo ano, o artigo de Candido, "*Sagarana*", de modo menos efusivo, emparelha Rosa à grande literatura estrangeira, canonizando-o de saída.

As reflexões versam sobre o poder da palavra, o desafio propriamente dito encena o confronto entre o popular e o clássico, discutindo a perspectiva a ser assumida pela literatura (Roncari, 2004, p. 122-31). Esse debate estético já presente em seu primeiro livro vai se ampliando nas obras subseqüentes. Para saber-se pactário ou não, Riobaldo terá que enfrentar o problema da linguagem. A inscrição da fala de Riobaldo será vista por Hansen como a própria ficcionalização da literatura:

> o narrador é, de imediato, um dizedor/falador, como um aedo grego, que inscreve o que diz nos movimentos do que diz, inventando-se num espaço absoluto para a cena de sua fala; falando a partir de 'nada', o narrador é alguém em luta com a linguagem, na travessia dos signos (2000, p. 45).

Em *Primeiras estórias* e *Tutaméia* a artesania lingüística de Rosa se esmera no dar a ver inusitados pontos de vista: da criança, do velho, do louco e, com *Tutaméia*, acrescenta ainda a perspectiva do bêbado e do criminoso. A onisciência narrativa acompanha seres de exceção para experimentar modos diversos de perceber, aqueles banidos pelo "pensamento sério", pela "megera cartesiana". Acompanhar a perspectiva infantil implica a tentativa de experimentar a percepção antes da linguagem, aquela ainda não formatada pela cultura ou pela língua; acompanhar a do louco é tentar perceber, por outra via, um desvio em relação à lógica e, no caso do criminoso, um desvio em relação à ética.

O conhecer, para o autor, está implicado pela linguagem, já em si uma hermenêutica. A linguagem parece constituir-se na grande aventura da obra rosiana, problematizada já por seus procedimentos que ampliam as possibilidades do sistema lingüístico, mas também tematizada.[2] Problemática, aliás, que ultrapassa os limites do texto e repousa também no paratexto que vai sendo, ao longo das obras, cada vez mais explorado. Autor para quem as palavras têm "canto e plumagem", Rosa se ocupa com igual rigor na composição do livro: seja na ordenação das estórias em cada volume, seja no livro enquanto *objeto*. Sua arte não se restringe ao texto, ela recobre também todo o paratexto. Capa, orelha, título, ficha técnica, ilustração, folha de rosto, introdução, índice – todos esses elementos que circundam o texto compõem o paratexto, cuja função seria a de preparar o leitor para a entrada na obra, e por isso mesmo espaço de persuasão, onde se trama a receptibilidade da obra.

Em *Primeiras estórias*, da qual "O espelho" faz parte, não seria diferente. Chamo a atenção para dois aspectos da composição desse objeto livro, já anotados pela crítica. O primeiro seria o índice duplicado, um deles em linguagem não-verbal: uma seqüência de pequenas gravuras que compõem uma "imagem da narrativa". Um outro aspecto, o mais relevante neste caso, é o lugar que ocupa "o espelho" na obra: em *espelhamento*, no meio do livro, que contém 21 estórias (dez antes e dez depois). Assim, as estórias se espelham; respeitadas suas posições, uma será o reflexo invertido da outra. Vejamos um exemplo: a primeira e a última estória possuem o mesmo protagonista (o Menino), em ambas ele parte em viagem, mas no primeiro caso ele está indo ao encontro do sonho desejado e na última ele está sendo arrancado, afastado daquilo que deseja. A relação entre as narrativas é explicitada pelo início dos textos. A primeira estória começa assim:

> Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho ("As margens da alegria").

Na última estória:

---

2 Ao acompanharmos o espaço dedicado diretamente ao debate estético, estudo em andamento, percebe-se o desenvolvimento da parábase na obra rosiana. Em *Sagarana*, essa metapoética aparece "encrustrada" nas narrativas; em *Grande sertão: veredas*, dissolvida na fala de Riobaldo; em *Corpo de baile*, metaforizada por algumas estórias, já que declaradas no índice como parábases; em *Primeiras estórias*, como veremos, a narrativa "O espelho" realiza a parábase em sua extensão funcional; o que será radicalizado em *Tutaméia*, através de seus prefácios.

> Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino viajava para o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade. Vinha, porém, só com o Tio, e era uma íngreme partida. Entrara aturdido no avião (...) ("Os cimos").

Atentando, então, para a obra como um todo, percebe-se que "O espelho" cumpre uma função específica na composição do livro, a de articulador entre as estórias, estabelecendo relações entre elas. Logo de início, o enunciador faz questão de frisar sua não identidade com as narrativas, afirmando que o texto não é uma estória como as demais: "se quer seguir-me, narro-lhe não uma aventura, mas experiência" (1985, p. 65). Essa abertura estabelece uma quebra, ou melhor, uma pausa no fluxo narrativo das estórias. Se somarmos a isso dois outros aspectos presentes: a da construção da voz autoral e o do debate metalingüístico, poderíamos considerar "O espelho" como uma *parábase*.

Parte exclusiva da comédia antiga, na parábase o coro avançaria em direção aos espectadores e declamaria os versos olhando para eles. É um momento de parada de ação em que são "retomados e discutidos os principais temas da peça sob a perspectiva do coro e, num certo momento, também sob a do poeta. Constitui, portanto, um ponto de encontro entre ele (o autor), o coro e os espectadores, aos quais se dirige" (Duarte, 2000, p. 13). A parábase cumpre também outras funções: a didática (censura e conselhos à cidade); a de autopromoção do poeta (em vista dos concursos dramáticos de então); a de espaço para polêmicas literárias de natureza metalingüística.[3]

Ora, conforme observamos, "O espelho" também é um momento de parada do fluxo ficcional das estórias, funcionando como *articulador* entre elas. Além disso, a voz autoral, o debate metalingüístico acerca da representação, o dirigir-se diretamente ao leitor são todos elementos correlatos à parábase, que Rosa conhecia e procurava incorporar. Em carta a Edoardo Bizzarri (seu tradutor italiano) referindo-se a *Corpo de baile* (obra anterior), Guimarães escreve: "No índice no fim do livro, ajuntei sob o título de 'Parábase' três das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa em si, com uma expressão da arte" (Rosa, 1980, p. 58). As narrativas a que se refere são: "Uma estória de amor" (centrada nas "estórias, sua origem, seu poder"); "O recado do morro" (narrativa de "uma canção a formar-se. Uma revelação") e "Cara de Bronze" (voltada para "a busca da poesia"). Estórias que funcionariam como entremeio metapoético. No livro subseqüente, *Tutaméia*, a parábase será mais explorada; principalmente em sua capacidade de articulação, estabelecendo um jogo de entradas e saídas, de possibilidades de percurso, que culmina em atualizações diversas, obras diversas, a partir do mesmo livro. Mas essa é outra estória.

Voltemos à narrativa parabática d'*O espelho*.

Entre o olho e o espelho, a voz

A narrativa se inicia com um convite ("se quer seguir-me") e um alerta do enunciador: "narro-lhe não uma aventura, mas experiência". Essa voz enunciativa se apresenta como um *narrador*, um contador de estórias, que estaria deslocado de seu papel usual de narrador de "aventuras", ao propor narrar uma "experiência". Essa primeira frase já sugere a identificação dessa voz com a do próprio Guimarães Rosa. É como se ele nos dissesse que estaria deixando a posição de narrador ficcional, para apresentar-se como homem, como o próprio autor a nos falar diretamente.[4] Ele utiliza aqui aquela mesma estrutura dialógica de *Grande sertão: veredas*. Nos coloca na posição de interlocutor direto, anulando a distância em relação

---

3 Inicialmente vista com desconfiança pela crítica por ser tomada como quebra da ilusão dramática, a parábase, em verdade, instaura outro plano ficcional que encerra a produção do sentido, o diálogo entre autor-obra-leitor (Dover, 1972; Duarte, 2000).

4 A questão da presença autoral na obra de arte é uma problemática que atravessa a produção de Rosa. Veja-se o médico cético que narra as aventuras de Manuel Fulô em "Corpo fechado" (*Sagarana),* já identificado como o interlocutor de Riobaldo (*Grande sertão: veredas*), além da explícita construção autoral nos prefácios de *Tutaméia.* Rosa se inscreveria em suas obras, na sugestiva comparação de Roncari, como Hitchcock em seus filmes.

ao enunciado (ao mundo narrado), estabelecendo assim um tom de intimidade, de confissão. Tom que se mantém até o final e cuja construção parece dissolver os limites entre ficção e realidade. Guimarães Rosa ficcionaliza o possível diálogo entre autor e leitor. Vale lembrar que no final, ele passa a palavra, abre espaço para a atitude responsiva do leitor, pontuada ao longo de toda a narrativa.

Esse contador de estórias deixa então sua posição de narrador ficcional para narrar uma "experiência". A palavra "experiência" abre ao menos duas possibilidades. A primeira seria a de entendermos "experiência" como fato biográfico, vivenciado, em que teríamos o ponto de vista do homem, criando uma perspectiva particular. A segunda possibilidade seria a de tomar "experiência" naquele sentido científico de "experimentação", métodos para verificação de uma tese, cuja perspectiva tende mais para o universal, na medida em que busca verdades gerais. Esses dois sentidos parecem implicados no texto, aglutinando distintas perspectivas. Retomando e fechando a primeira frase: "narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições". Note-se que a "experiência" desencadeia raciocínios e intuições, objetividade e subjetividade.

A voz que nos fala sugere, então, a presença autoral, seria um "narrador autor" instituído num espaço de confluência: é ainda o biografado, o cientista, a cobaia da experiência. Pluralidade de vozes que entrelaçam distintos enredos: a do *cientista* e a problemática do ser e da impossibilidade do saber; a da *cobaia* que, diante de seu sofrimento, recua e suspende o experimento; a do *narrador de aventuras*, silenciado para dar lugar ao relato do experimento, mas que se insinua em alguns momentos no modo de construção que cria suspense, voz recalcada, mas representada por "lapsos": "Um dia... Desculpe-me, não viso a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações" (1985, p. 70); e, finalmente, a *autoral*, ao criar um relato que se quer autobiográfico.

Cria uma perspectiva *sui generis* em que concentra em um só ponto o olhar subjetivo do biografado e o passional da cobaia, o objetivo do cientista e o persuasivo do narrador de aventuras. Além de *confundir,* ainda, autor e narrador.

Olhar no espelho

Dos raciocínios e intuições suscitados pela experiência com os espelhos, vai relatar inicialmente os raciocínios. Desse modo, ao discutir objetivamente os espelhos, nosso narrador-cientista relativiza o parâmetro de verdade do espelho plano: "E onde situar o nível e ponto dessa honestidade e fidedignidade?" (1985, p. 65). Mais adiante defende que a adoção do espelho plano como padrão seria motivada por questões históricas, isto é, porque teríamos inicialmente nos mirado na superfície das águas – fica sugerida a idéia de nosso olhar ter sido "educado" por esse fato.

Do mesmo modo, o olhar também surge como inconfiável, pois padece "viciação de origem". Porque condicionados, os olhos seriam a "porta do engano": "duvide deles, dos seus, não de mim", dirá o narrador de aventuras que parece emergir no chiste. Cria, ainda, um certo suspense ao fechar esse parágrafo fazendo um alerta: "é de fenômenos sutis que estamos tratando" (1985, p. 66).

Narciso é o gancho para introduzir o aspecto cultural do espelho e o caráter mágico a ele atribuído principalmente em ambientes rurais. Apesar de ser do interior, o narrador se diz "positivo, racional", não se satisfazendo com "fantásticas não-explicações" (1985, p. 67). Se não acredita no fantástico, se pergunta: "que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o monstro?" (1985, p. 67). Institui o suspense: parece que algo maravilhoso/surpreendente teria acontecido. Mais uma vez, percebe-se nesse suspense a presença da voz narrativa que se quer reprimida neste "relato". O suspense é construído de tal modo que fica implícita a idéia da impossibilidade do pensamento racional dar conta de tal fenômeno.

É narrado, finalmente, o incidente biográfico que deflagrou suas reflexões, inquietações e motivações para o experimento: teria sido a de uma visão, através de espelhos, de uma pessoa "desagradável ao

derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que algum dia ia esquecer essa revelação?" (1985, p. 67).

O narrador refere-se às crenças populares sobre o espelho e parece encravar o objetivo do "experimento": verificar se o espelho é capaz de revelar sua "vera forma", o "eu por detrás de mim". Mas como então chegar à "vera forma" se nem o espelho, nem o olhar são confiáveis? Não estaríamos diante de uma sátira sutil à ciência que, sabedora da inconfiabilidade dos métodos, continua a produzir "saberes" a partir deles?

Apesar dos entraves de saída, nosso narrador se lançará ao experimento. De um modo geral, seu método adotará o espelho plano como padrão, mantendo a tradição e estabelecendo uma variável fixa. Será no olhar que concentrará seus esforços, deflagrando sucessivos testes que envolvem diferentes aspectos: o descondicionamento do olhar; as oscilações de humor; as diversas possibilidades de iluminação, de tomada de cena etc.

Já que se olha no espelho partindo de "*pre*conceito", nosso narrador-cientista propõe um método de descondicionamento do olhar, para isso lança mão de um processo de "definição por extração", para usar o termo cunhado pelo autor em *Tutaméia*.[5] Quer com isso promover o "bloqueio visual ou anulamento perceptivo", trabalha o "modus de focar", procura "olhar não vendo" (1985, p. 68-9). Embora pareça paradoxal, o "olhar não vendo" não se constitui em passividade, é um olhar ativo que se lança no mundo. Para isso vai decompondo a imagem, procura olhar sem ver a parte primitiva (o elemento animal a que nos associamos), a herança genética, a expressão/o gesto historicamente transmitido e assim por diante. O olhar aqui é operante, penetra no ser olhado (relação complexa neste caso em que o sujeito do olhar coincide com o objeto olhado). Busca a "vera forma" por um processo que pressupõe o desocultamento do ser, já que dá a ver a partir da subtração, da retirada de véus, do desvelamento. Seu método parece dialogar com aquele conceito de verdade como desocultamento, *alethéia*, que pressupõe um olhar ativo, a *paidéia* (conversão do olhar).

Descondicionar o olhar seria assim eliminar os padrões/os sistemas de reconhecimento (os "*pre*conceitos"), sem os quais o sistema perceptivo torna-se caótico (disforme, representado pelas imagens da esponja, da couve-flor e do bucho), levando-o ao nada: "um dia me olhei no espelho e não me vi" (1985, p. 70). O espelho diria "com rigorosa infidelidade" que "eu seria um des-almado?", pergunta-se o narrador-cientista (1985, p. 71).

Diante desse fenômeno, nosso narrador-cobaia sente-se mal, recua, resolve suspender o experimento, deixa mesmo de olhar-se ao espelho e, após anos, vê uma imagem em esfumato: "o tênue começo de um quanto como luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção?" (1985, p. 71). Um final cheio de "sim" e afirmações sugeriria um otimismo e a afirmação do metafísico; entretanto, questiona-se ao final, pois o que entrevê pode ser apenas o reflexo do olhar, da emoção que já possuía.

O espelho da existência

Por meio, então, desse entrelaçamento de vozes que o constitui, o enunciador relata sua pesquisa, uma especulação metafísica acerca da existência da alma. Seu experimento com os espelhos, já de saída comprometido, desembocará em duas respostas: o nada e a "alma" (o âmago do ser, representada pela "luz",

---

5 "Por aqui, porém, vai-se chegar perto do nada residual, por seqüência de operações subtrativas, nesta outra, que é uma definição 'por extração' – 'O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...'" (1967, p. 5). Procedimento caro a Rosa e que em *Tutaméia* é apontado como via de acesso ao nada.

pela imagem da criança). O texto sugere que a alteração do resultado (o nada ou a "alma") seja decorrente de uma nova variável: "eu já amava..." (1985, p. 72). Assim, será uma alteração de humor, de estado passional, que leva a essa mudança no modo de olhar que, por sua vez, altera o resultado. O disforme e o nada? Ou o informe e a luz? Se a mudança do olhar altera a imagem, isso significaria que o olhar e seu sistema perceptivo criam realidades (ou propõem sentidos). Para aquém da linguagem, o nada; para além da linguagem, a luz.

O espelho, então, daria a ver o olhar do sujeito, já que as imagens refletidas se dão segundo o olhar:

> Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo (1985, p. 70).

Sílvia Faustino[6] bem observou que para além do nada que o enunciador descreve nessa passagem, por trás do que ele não vê, o léxico e a sonoridade das palavras sugerem a presença de uma paisagem: um campo com vacas (por sugestão sonora), sol, água. Tal paisagem campestre, entrevista por Sílvia, não está sendo vista pelo narrador, despojado dos sistemas perceptivos dados (dos padrões oferecidos pela cultura). A paisagem é e não é, a depender do olhar. Se assim for, a "alma" se confunde com o próprio olhar do sujeito.

Ao dar a ver o desocultamento (proporcionado pelo descondicionamento do olhar), o espelho surge como metáfora da mímese possível: é capaz de revelar a verdade entendida enquanto a verdade do olhar, a *perspectiva*. Capacidade também atribuída à língua, voltando à epígrafe, "o espelho da existência". Ora, a língua também é um sistema perceptivo dado, uma convenção e, tal qual o espelho, pode levar, paradoxalmente, ao engano (no comércio diário da linguagem estereotipada) ou à revelação (na conformação do inusitado). Em sua arte, um dos recursos de que mais se vale Rosa é o do *estranhamento*, naquele sentido proposto por Chklovski (1978). O estranhamento é um processo de desfamiliarização da linguagem, de desmonte de clichês. Processo que aumenta o tempo de percepção e provoca uma mudança de olhar. Ora, foi justamente o estranhar-se ao espelho que deflagrou a busca do enunciador pelo "eu detrás de mim". No experimento de "O espelho", o trabalho se concentra no olhar, no modo de focar; o espelho não é alterado, mantém-se o padrão do espelho plano (estereótipo). Em sua arte, Rosa manipula esse espelho que é a língua: ao fazer largo uso do estranhamento, obriga o leitor ao descondicionamento do olhar e à consciência das possibilidades da própria linguagem. Para ele, "somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo" (Lorenz, 1973, p. 345).

Referências bibliográficas

CANDIDO, A. Sagarana. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21/07/1946.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

DOVER, K. J. Illusion, instruction and entertainment. In *Aristophanic comedy*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1972.

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2000.

6 Cf. o artigo anterior, "A poética do espelho: G. Rosa entre o niilismo e a esperança".

HANSEN, J. A. *o O: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.
LINS, A. Uma grande estréia. *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 12/04/1946.
LORENZ, Günter. Diálogo com G. Rosa. In *Diálogo com a América Latina*. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973.
OLIVEIRA, F. Revolução roseana. In *Fortuna crítica nº 6*. Direção de Afrânio Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
RONCARI, L. D. A. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Unesp, 2004.
ROSA, J. Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.* 2ª ed. São Paulo: T. A. Queirós, 1981.
______ . *Sagarana.* 31ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
______ . *Grande sertão: veredas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
______ . *Primeiras estórias.* 14ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
______ . *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

Carta a Guimarães Rosa

Cicero Cunha Bezerra
Departamento de Filosofia/UFS

Caro João,

Finalmente sua carta chegou-me às mãos. Estive, nesses últimos meses, lendo-a atentamente e confesso que ainda permaneço um pouco em dúvida com relação à sua pergunta sobre como somos no visível. Concordo que não podemos recorrer simplesmente às fotografias nem às experiências puramente sensíveis dos nossos olhos que se entrecruzam nos vários espelhos que nos cercam. Também sou obrigado a confessar que, embora tenha estudado, como o senhor mesmo observa em sua carta, não sei de fato o que venha a ser um espelho, a não ser tomando-o conforme descreve o nosso Aurélio, segundo o qual espelho é: "Superfície refletora constituída por uma película metálica depositada sobre um dielétrico (geralmente vidro) polido, ou pela superfície de um corpo metálico polido". Isso é um espelho ou não? Na verdade nunca experimentei algo próximo disto que o senhor chama de "experiência transcendente". Por certo não é algo de pouca monta já que envolve "raciocínios, intuições e muito esforço". Quem sabe, talvez o senhor esteja certo quando afirma que o motivo de não percebemos as "coisas mais importantes" é porque permanecemos "distraídos".

De fato a descrição disto que o senhor chama de "experiência" me fez lembrar de uma passagem da *Eneada* VI, 9, 7 de Plotino, na qual lemos:

> é necessário prescindir de todo exterior e voltar-se totalmente para o interior: não estando inclinado a nada externo, mas ao contrário, ignorando-o completamente; primeiro com a disposição do ânimo e logo com a liberação de toda forma, e ignorando-se a si mesmo.

O senhor a conhece? Tenho certeza que sim. Lendo seus textos e alguns trabalhos dos seus críticos, estou convencido das raízes neoplatônicas e cristãs da sua obra. Cristianismo na sua fórmula mais originária, isto é, aquele que aparece em *Grande sertão: veredas* como "sede de Deus" ou como *mistério*, afinal, como o senhor mesmo observa, "Deus existe, mesmo quando não há. É urgência sem pressa". Aquele cristianismo que, neoplatonicamente, descreve o mal como privação e ausência de ser e, principalmente,

aquela vertente helenizada que pensa o diabo como *diá-bolos*, como o que divide e o que caracteriza a própria natureza transitória do homem enquanto "travessia" entre o ser e o nada. Somos nonada, ou seja, trânsito. Sobre isso, muito já foi dito e o senhor mesmo já em carta ao seu tradutor Edoardo Bizzarri ressaltou seu espanto ao perceber como as novelas, *a posteriori*, desenvolvem temas que remontam às *Eneadas* de Plotino.

De maneira que o que farei aqui será somente aproximar sua experiência de uma outra que li tempos atrás e que parece-me convergir para o que o senhor chama de "nascimento abissal". Trata-se na verdade de um poema de um místico medieval, neoplatônico do século XIII, chamado Mestre Eckhart. O título do pequenino texto é *Granum sinapis* (O grão de mostarda). Neste poema o autor faz referência a uma escalada da alma descrita como "escalada sem ação". É curioso, o senhor deve saber, que todas estas experiências sejam descritas sob o signo da negação. A sua descrição mesma fala de um aprender a "não-ver", em um "olhar não-vendo". Realmente é um aprender, uma vez que é um exercício. Exercício que será descrito por muitos místicos medievais como um verdadeiro desasir-se de todas as coisas, inclusive de si mesmo (*abnegare se ipsum*). Permita-me citar uma passagem do poema de M. Eckhart que diz: "seja como uma criança, seja surdo e cego! Teu próprio eu há de ser nonada". Como se pode ver, trata-se de uma supressão de toda imagem que seguramente passa, como o senhor mesmo observa, pelo *modus* de focar as coisas. Um modo que, nas palavras de Eckhart, é *sem modo*, dado que quem busca compreender a real natureza das coisas segundo um modo toma o modo como imagem e perde o que se oculta no modo.

Nesta perspectiva, o *anulamento perceptivo*, descrito em sua carta, me pareceu extremamente próximo da metáfora plotiniana do escultor, fonte da obra de Eckhart, que foi retomada pela tradição mística medieval, graças à *Teologia mística* de Dionísio, o Pseudo-areopagita, como uma experiência de nadificação que conduz ao que ele nomeia de *fundo-sem-fundo* da alma humana, diz Dionísio: "dedica-te à contínua exercitação nas maravilhas místicas e renuncia às percepções sensoriais e às atividades intelectivas, deixa tudo o que pertence ao sensível e ao inteligível e todas as coisas que não são e as que são".

Será que estou exagerando nas aproximações ou realmente é isto o que ocorre quando o senhor diz que realizou, ao buscar sua *vera forma*, uma *supressão* de todos os componentes, excluindo-os, a ponto de sentir dores de cabeça e abandonar sua experiência por covardia em um primeiro momento? Perdoe-me se estou fazendo uma interpretação fora dos limites, mas confesso que ao ler sua descrição de imediato me veio à mente, como já ressaltei, esta imagem do "escultor" utilizada por Platão e pela tradição neoplatônica para descrever o caminho que conduz à beleza; ah! tem uma outra passagem de Plotino significativa, diz ele:

> Retire todo o superficial, alinhe todo o retorcido, limpe e abrilhante todo o escuro e não cesse de "esculpir" tua própria estátua [...] se chegaste a ser isto, se viste isto, se te uniste limpo contigo mesmo sem ter nada que te estorve [...] te verás transformado nisto [...].

Minha pergunta é: sentiu-se transformado? Se não estou equivocado o senhor diz que viu algo como uma "luzinha", uma débil cintilação e radiância comovedora que lhe sobreveio logo após alguns minutos de "nada enxergar". Pois bem, Mestre Eckhart também fala no seu *Sermão 48* desta "luzinha" que está na alma, incriada e incriável. Segundo ele, é através desta centelha de luz que brilha no fundo da alma que Deus se manifesta despido como ele é em si mesmo, por essa razão, é descrita como "nascimento interior". Um nascimento que não se satisfaz, paradoxalmente, com o ser divino, mas que quer penetrar no mais íntimo, no deserto silente, lá onde nenhuma diferenciação jamais penetrou. Por falar nisto o senhor conhece aquela distinção que tem suas raízes também em Platão, mas que ganha forma, de maneira mais específica, em Agostinho e Avicena, que divide a alma em duas faces? Uma inferior voltada para os sentidos e outra superior para a eternidade? Pois bem, Eckhart retoma esta distinção e diz que a face da alma superior é como uma luz brilhante que resplandece todo o tempo, como uma brasa incandescente. Lá estamos nós fugindo do silêncio que cabe *às coisas que não se devem entrever*. Mas são tantas imagens...

O fato é que o estado descrito pelo senhor como "o sem evidência física", ou "o brilhante e polido nada" que não espelhava nem mesmo os seus olhos, é algo tão recorrente na tradição mística medieval que mesmo correndo o risco de ser acusado de falta de rigor filosófico, algo que se espera de um douto, botarei também "os bois atrás dos carros e os chifres depois dos bois" e lhe direi também, em segredo, que nenhuma outra imagem me sobreveio para expressar este *brilhante e polido nada* que a do sertão da minha infância, não simplesmente do sertão que espelha a morte e as pedras, mas daquele que está em tudo, como o senhor mesmo diz. Que espelha tudo na mais profunda ausência. Que é tudo e que reduz tudo a esperança e memória. Sertão é deserto que não tem lugar nem tempo. É a estreita senda para aqueles que ousam abandonar o caminho e, como nos diz Eckhart, atravessa todo ser e todo nada. Bom, mas vamos deixar isso para lá, porque é coisa de sertanejo. Quero pensar sua experiência a partir de uma outra idéia que me parece mais própria para falarmos do que chamou de "nascimento abissal": o amor. O senhor conclui sua carta dizendo que quando se viu em sua forma mais própria, já amava. Era um novo rosto, um "ainda-nem-rosto", um "rostinho de menino", de "menos-que-menino". Diria Eckhart de "não-nascido", ou melhor, de eterno. O que sou segundo o que é natividade há de ser aniquilado, pois, como nos diz ele: "segundo o modo de meu ser não-nascido, fui eternamente e sou agora e permanecerei eternamente".

O tema do nascimento é decisivo na mística renana. Eckhart encontra na própria imagem de Cristo a expressão da inocência que tem como fim a alegria:[1]

> Cristo disse: "Quem quiser me seguir, tem que negar a si mesmo, tomar de sua cruz e me seguir" (Mat. 16:24, Mc. 8:34). Isto é, atirar fora toda lamentação, para que a alegria perpétua reine em seu coração. É desta forma que a criança nasce.

Em outra passagem lemos:

> Assim, se a criança nasceu em você, então você tem uma tal alegria em toda boa ação que seja feita no mundo, que esta alegria se tomará permanente, e nunca mais mudará. Assim Ele diz: "Ninguém te tirará tua alegria" (João 16:22).

Como o senhor pode ver, e como já disse alguém por ai, "a alegria é a prova dos nove". A alegria que tem nas crianças o símbolo de uma compreensão do mundo como abertura e entrega. Semelhante àquele Menino que o senhor narra no seu conto *As margens da alegria*, que sorrir para si, confortavelzinho, com um "jeito de folha a cair". Este sentimento de esperança: ao não-sabido, ao mais, deste menino que se entrega às satisfações antes da consciência das necessidades, é o que me parece servir para pensar esta sua experiência de nascimento abissal. Creio que, do mesmo modo que aquele menino olhava o móvel mundo pela janela do avião, no seu conto *As margens da alegria*, e tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente, o senhor também contemplou aquele espelho e nele viu o mundo, suas certezas e eternidade, se desfazerem no *grão nulo de um minuto*, restando somente o misto de comoção e alegria, como aquele menino que frente às trevas da negra mata contemplou a luzinha verde do vagalume e recuperou a alegria dos seus sonhos.

O senhor conhece a estória do encontro de Mestre Eckhart com um menino nu? Pois bem, durante muito tempo se contou que Mestre Eckhart teria encontrado um garoto e desenvolvido a seguinte conversa:

> De onde vens? Perguntou Eckhart
> Venho de Deus, disse ele.
> E onde o deixaste?
> Nos corações virtuosos.

---

1 Videte Qualem...

Para onde vais?
Para Deus!
Onde o encontras?
Onde larguei todas as criaturas.
Quem és tu?
Sou um rei!
Onde está o teu reino?
No meu coração.
Toma cuidado que ninguém o compartilhe contigo!
É o que faço.

Então Mestre Eckhart teria conduzido o menino até sua cela e dito: toma a veste que queiras! E ele respondeu: deixaria de ser rei. E desapareceu. Segundo os que contavam esta estória, teria sido o próprio Deus que viera divertir-se com ele. Finalmente, com relação à sua última pergunta, se a vida consiste em experiência séria, confesso que depois de ler sua carta diria que é uma questão de náutica, isto é, de navegação. Implica técnica e sabedoria, não destas planificadoras que "reduzem as coisas a cilindros", mas sabedoria de criança que contempla a *aparição angélica dos papagaios e as pitangas e seu pingar* e sabe que nunca estamos preparados diante do imponderável fluxo das coisas, que ocorrem de modo inesperado, ou porque trazem consigo sempre, lado a lado o sofrimento e a morte. O senhor está certo, elas sempre são roídas pelas horas, são desmanchadas...

Perdoe-me pelo tom, talvez nostálgico, mas não tem nada de nostalgia, principalmente se pensada como um saudosismo estéril. No fundo o que estou tentando expressar é um tipo particular de ver o mundo marcado pela liberdade frente ao próprio mundo. Liberdade entendida como um certo filósofo, cujo nome não me recordo, descreveu com a palavra *serenidade* (*Gelassenheit*) para com as coisas. Isto quer dizer: deixar que as coisas repousem, descansem em si, como algo que no mais íntimo e próprio de nós mesmos não nos concerne. É, meu amigo, o senhor tem razão ao afirmar que as coisas vão sempre ficando mais pesadas, *mais coisas* quando olhadas sem precaução. É como olhar-se no espelho e ser incapaz de encarar o que não se mostra, a não forma. Êpa! Nada de pessimismo, é de alegria que estou falando. Alegria de menino ao ver o "tucano comer frutinhas na dourada copa", só aquilo. Só tudo. Não sei se com isto destruímos a ilusão de vivermos em agradável acaso, sem razão alguma, mas com certeza é assumir a ótica do "sem porquê" tão bem descrita por Mestre Eckhart no seu Sermão *In hoc apparuit caritas dei in nobis* (Deus se manifestou, por amor, em nós) quando diz que a vida vive do seu próprio fundo e de lá brota. Neste sentido, viver sem "porquê" é amar sem "porquê". É neste amor incondicional à vida que todas as coisas se tornam inesquecíveis e podemos saltar, como menino, do "caos pré-inicial à vida". Será que compreendo bem? Estaria cometendo um erro se interpretara este caos como o nada que nos acossa? Sem mais, agradeço sua carta e as belas imagens das suas estórias.

A ironia filosófica de Machado de Assis em "O espelho"

Marcio Gimenes de Paula
Departamento de Filosofia/UFS

Abordar a ironia em Machado de Assis não consiste em nenhuma novidade. Afinal, qualquer leitura atenta e perceptiva pode notar, até mesmo com facilidade, tal coisa. Leitor de Schopenhauer, de Heine e de Voltaire, o autor brasileiro deixou transparecer sua ironia e sua crítica mordaz em diversos momentos de sua obra. Por isso, nosso objetivo aqui é bastante específico, ou seja, como podemos observar a ironia machadiana presente no conto "O espelho".

O conto se inicia com uma epígrafe que, segundo julgamos, não deve ser desconsiderada por dois fortes motivos: ela é uma das falas de umas das personagens e fornece o tom, isto é, a atmosfera do que pretende o autor. Afirma a epígrafe que cada homem traz consigo duas almas: uma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro. Evidentemente tal afirmação é polêmica, precisa ser verificada no decorrer do conto e veremos de que forma tal personagem a defenderá. Contudo, cabe notar antes disso que, tal como salientam Borges e Barbosa (2006), há no conto a presença de dois narradores. A primeira narração ocorre na terceira pessoa e ela descreve o espaço onde se desenvolve a ação. Depois disso, a narração encaminha-se para a primeira pessoa. Desse modo, o narrador não parece, portanto, alheio aos acontecimentos.

Relata-nos o narrador que quatro ou cinco cavalheiros debatiam, num local tranqüilo e afastado do agitado mundo exterior, diversos assuntos metafísicos e problemas do universo. Não fortuitamente o local do debate é o morro de Santa Teresa, ou seja, um local que parece situar-se, por ser um morro, especialmente entre a cidade e o céu. Além disso, fala-se "a casa" e "a sala", apontando para a importância e a singularidade do local da narrativa. O ambiente parece envolto em mistério e há nele um curioso jogo de luzes e sombras.

A primeira curiosidade do conto se dá em torno do número de participantes do colóquio: por qual motivo se diz que eram quatro ou cinco? Por que não se diz exatamente o número dos participantes? Segundo o narrador, eram quatro os efetivos participantes do debate, mas um deles, Jacobina, o mesmo autor da frase da epígrafe do conto, também estava presente, embora permaneça ora calado, ora cochichando e ora cochilando. A observação parece curiosa e cheia de sentido. Em outras palavras, num debate metafísico muitas vezes podem valer coisas como o cochicho, a sonolência e o silêncio. Jacobina, segundo

o narrador, era um sujeito provinciano, capitalista, cáustico e que não gostava de discutir. Seu principal argumento para evitar qualquer disputa era a afirmação de que os anjos não debatem e são perfeitos. Desse modo, a herança polêmica que o homem cultiva seria uma espécie de instinto bestial. Despertando com tal afirmativa a curiosidade dos demais participantes do colóquio, Jacobina é estimulado a defender sua tese. Ele aceita, mas visto que não debate, fará isso apenas se houver um pacto de que todos o escutem sem discussões e sem polêmica. Seu principal ponto de apoio para explicar a sua tese será a narrativa de uma experiência da sua vida pessoal. Notemos aqui algo instigante: ao contrário de qualquer perspectiva de um diálogo ao molde dos diálogos platônicos, onde o *lógos* deve ser exposto ao exame e ser verificado, Jacobina parece apostar no subjetivismo da opinião. Sua história, por critérios absolutamente pessoais e que não podem ser questionados, deve dar o tom doravante. O curioso de toda a cena é que, tal como apontam Borges e Barbosa (2006), os homens que pareciam debater fazem silêncio para ouvir Jacobina e aceitam as suas regras.

O próprio nome Jacobina já aponta para a ironia machadiana. Há para ele, segundo Borges e Barbosa (2006), pelo menos três hipóteses explicativas: a primeira apontaria para o adjetivo jacobino, dando uma idéia de polêmico (o que contrastaria com uma personagem que diz que não quer discutir); a segunda apontaria para as figuras bíblicas de Esaú e Jacó e, nesse sentido, jacobino seria aquele que é oriundo de Jacó, o reflexo, a outra face de Esaú; o terceiro significado aponta para o significado indígena do nome que quer dizer literalmente “campo aberto”.

A tese polêmica é, enfim, anunciada: O homem possui duas almas, tal como já enfatizara a epígrafe, há uma alma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro. Segundo Jacobina, a alma exterior de um homem pode ser qualquer coisa. A outra parte da sua afirmação é notar que tal alma teria, a rigor, a mesma função da alma interior, ou seja, transmitir a vida. Por isso, para Jacobina, ambas as almas se completam. A ironia aqui parece claramente relacionada com Platão, mas interpretando-o da forma mais jocosa possível e através dos critérios pessoais da personagem. Seria a metafísica uma ciência propícia para esse tipo de afirmativas? Existiriam mesmo duas almas ou esse é um jogo da ironia machadiana?

Contudo, Jacobina segue na sua explicação: tal alma exterior nem sempre é a mesma. Será que aqui há uma nova ironia com a interpretação platônica, isto é, com a síntese que o pensador grego faz de Heráclito, ao afirmar que o mundo dos fenômenos sempre se altera? Deixando de lado algumas especulações, a personagem segue direto ao caso. Segundo ele, aos vinte e cinco anos, quando ainda era pobre, recebeu a distinção de alferes da guarda nacional. Tal distinção deixou orgulhosos seus parentes e amigos, bem como propiciou inveja a uns outros tantos. Note-se que o cargo de alferes era um dos mais questionáveis do antigo Império, ou seja, valia pouco e tinha muito mais efeito decorativo do que efetivo, por isso a crítica social e a ironia machadiana mostram-se no caso profundamente mordazes.

Aqui entra uma outra personagem curiosa na narrativa de Machado: a tia Marcolina, dona de um sítio humilde onde o alferes da família vai para passar uns tempos. Note-se novamente a ironia: trata-se de um sítio humilde, ou seja, alguém que tem um cargo que nada vale é reconhecido por uma tia dona de um sítio de igual valor. Tal senhora está absolutamente encantada pela premiação do sobrinho e, em todo o tempo, só o tratava por meu alferes, mesmo quando esse pedia para ser tratado por Joãozinho (que daria um caráter mais afetivo), igualmente o faziam os demais moradores da casa e também os escravos.

Movida por tal orgulho, Tia Marcolina, que possuía um tradicional e luxuoso espelho na sala de sua casa, transfere-o para o quarto do seu alferes, o que prova o *status* de Jacobina. Diante de tantos elogios e honras, Jacobina confessa:

> O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava ao homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado (Assis, 1984, p. 35).

A narrativa da personagem parte agora para a análise de fatos concretos. No entender de Jacobina, as melhores definições não podem se sustentar sem os fatos. Note-se o quanto tal afirmativa o aproxima, por exemplo, de autores do empirismo inglês como Hume ou Locke. Afinal, sua personagem afirma claramente que “a melhor definição do amor não vale um beijo de moça namorada” (Assis, 1984, p. 35). Por isso, os fatos são imprescindíveis e, talvez, como Kant já suspeitou, eles ajudem a despertar do sono dogmático, o que não parece também desprovido de sentido se notarmos o quanto o sono e o sonho serão importantes no final do conto. Assim sendo, eis que surge o fato concreto: tia Marcolina, por motivos familiares, precisava se ausentar e dá adeus ao seu sobrinho, adeus ao seu alferes. Junto de tia Marcolina, também se vai o restante da parentela. Assim sendo, restam somente os escravos na casa. Jacobina observa aqui duas coisas: sua alma exterior, aquela que parece que era reconhecida por outros, agora inevitavelmente se viu reduzida. Ele era agora reconhecido por pessoas sem valor, meros escravos. Há aqui um novo e fecundo diálogo que pode ser estabelecido entre Machado e a tradição filosófica. Hegel, numa célebre passagem da *Fenomenologia do espírito*, trata da relação dialética entre senhor e escravo. Depois de uma longa investigação e de toda a explicação da trama desenvolvida, pode-se concluir, a partir de tal metáfora, que a triste sina do senhor é apenas ser reconhecido por alguém inferior a ele próprio. Por isso é que, não fortuitamente, tal metáfora hegeliana ainda hoje repercute em autores da tradição marxista e na psicanálise. Não seria essa a mesma situação de Jacobina? Não estaria o alferes apenas sendo reconhecido por aqueles aos quais eles não reconhecia?

Contudo, a coisa é ainda pior: os escravos, que tanto o elogiaram no dia anterior, fugiram no dia seguinte. Não havia, segundo Jacobina, viva alma no local, exceto “um par de mulas, que filosofavam a vida sacudindo as moscas” (Assis, 1984, p. 36). Melhor seria ter sido vítima de uma rebelião ou de uma vingança dos escravos, melhor seria a morte. Entretanto, não foi a morte que restou para Jacobina, mas sim um local vazio, sem ninguém que pudesse reconhecê-lo, nem mesmo escravos. Tudo ficou comprido, as horas tornaram-se enfadonhas, os relógios custavam a andar. Só as mulas que filosofam não poderiam perceber tal coisa.

Jacobina confessa, entretanto, não ter tido medo. Para ele, o medo ainda seria algo que o estimularia. A sensação era outra: uma espécie de sonambulismo, sentia-se como um autômato. Quando dormia, as coisas pareciam fluir melhor, atribuía isso ao fato do sono eliminar a necessidade de uma alma exterior, agora só restava a alma interior. No sonho propiciado pelo sono o alferes readquiria, mas agora de maneira interna, tudo o que outrora a alma exterior propiciara a ele: o reconhecimento de parentes, amigos, elogios, promoções etc. Contudo, segundo Jacobina, bastava despertar para que tudo se perdesse. Nessa ocasião, comia o suficiente para sobreviver e fazia pequenos exercícios físicos para sentir-se vivo, mas o problema era moral, era o silêncio, era a falta do reconhecimento. O ambiente parece propício para enlouquecer qualquer um.

Entretanto, nem a despedida de tia Marcolina e dos demais parentes, a fuga dos escravos, o silêncio e a total ausência de qualquer ser vivente no local, nada se compara ali com a presença de um detalhe que parecia – até então – não ser tão importante assim no conto: a presença de um espelho, um espelho caríssimo, relíquia da comitiva de D. João VI, é colocado no seu quarto, local da sua intimidade. Jacobina confessa que desde que se vira sozinho teve receio de olhar para o espelho e encontrar mais de um ou dois de si mesmo. Passaram-se alguns dias e ele resolveu encarar o espelho. O espelho que, com toda a rudeza parece apenas executar o que mandam as leis físicas, foi a salvação de Jacobina. Em que sentido ele o salvou? Jacobina teve a idéia de se vestir com a roupa de alferes e assim, diante do espelho, todos os dias, podia reconhecer-se como alferes, como alguém importante, diante disso ele sobreviveu por um longo tempo no isolamento do local. Desse modo, ele pôde recuperar a sua alma exterior e ficar consciente, como já disse Nietzsche, de que sempre que olhamos para o abismo, o abismo também nos olha. O curioso é que Jacobina passa a ver a si mesmo pelos seus próprios olhos com a ajuda do espelho e não se vê mais pelos olhos dos outros. Contudo, ele para se ver veste-se sempre de alferes, buscando na roupa a sua antiga legitimidade.

O conto termina afirmando que "quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas" (Assis, 1984, p. 40), ou seja, cumprindo a sua promessa, Jacobina não deseja discutir e nem se coloca ao dispor de um colóquio. Por isso, a metafísica do espelho, que é *speculum*, ou seja, a palavra latina que antecede a palavra "especulação", parece sempre inconclusa, tal como os problemas metafísicos e misteriosos que são abordados no conto.

É digno também de nota e, com toda certeza, mereceria estudos de maior profundidade, o aspecto subjetivo presente no conto de Machado. O tempo todo parece haver um conflito entre o eu de Jacobina e a exterioridade. Nesse sentido, o conto certamente teria uma fecunda relação a ser feita com a psicanálise e com uma filosofia de caráter existencial ou fenomenológica. Se lembrarmos que para Kierkegaard em *A doença mortal*, por exemplo, há três formas de desespero (o desespero que ignora possuir um eu, o desespero que nega o seu eu e o desespero que quer ser ele próprio), certamente perceberemos o quanto a personagem machadiana poderia ser analisada sob tal foco.

Desse modo, depois de tanta metafísica (ou crítica da metafísica) e ironia machadiana, só nos resta concluir, de modo não concludente, com uma piada:

> Sherlock Holmes e Dr. Watson vão acampar. Montam a barraca e, depois de uma boa refeição e uma garrafa de vinho, deitam-se para dormir. Algumas horas depois, Holmes acorda e cutuca seu fiel amigo:
>
> – Meu caro Watson, olhe para cima e diga-me o que vê.
>
> Watson responde:
>
> – Vejo milhares e milhares de estrelas.
>
> Holmes então pergunta:
>
> – E o que isso significa?
>
> Watson pondera por um minuto, depois enumera:
>
> 1) Astronomicamente, significa que há milhares e milhares de galáxias e, potencialmente, bilhões de planetas.
>
> 2) Astrologicamente, observo que Saturno está em Leão e teremos um dia de sorte.
>
> 3) Temporalmente, deduzo que são aproximadamente 03h15min pela altura em que se encontra a Estrela Polar.
>
> 4) Teologicamente, posso ver que Deus é todo poderoso e somos pequenos e insignificantes.
>
> 5) Meteorologicamente, suspeito que teremos um lindo dia amanhã. Correto?
>
> Holmes fica um minuto em silêncio, então responde:
>
> – Watson, seu idiota! Significa apenas que alguém roubou nossa barraca!!!

O espelho de Machado e os espelhamentos de Magritte

Luciene Lages Silva
Departamento de Letras/UFBA

Dentre os muitos significados que o espelho, *speculum*, adquiriu ao longo dos tempos, notamos que ele é valorado como um símbolo de coisas elevadas nas mais diferentes culturas. Para os indo-budistas, por exemplo, o espelho é símbolo da sabedoria e do conhecimento; para a tradição nipônica é símbolo da verdade e da pureza perfeita da alma; para os chineses, é o reflexo do espelho que está relacionado à verdade e também ao sábio em não-atividade. E o que dizer dos Xamãs, para quem os espelhos funcionavam como amuletos que adornavam suas vestes porque se acreditava que refletiam as ações dos homens e também porque eram uma proteção contra os dardos dos espíritos maus em suas viagens espirituais?[1] Na tradição grega, por sua vez, o espelho é metáfora para a alma; tanto em Platão quanto em Plotino, a alma é o espelho perfeito.

Assim, é preciso atentar para o fato de que não só o espelho foi fonte de inspiração para sábios, filósofos, teólogos e mitólogos, mas o seu reflexo também. O espelhamento suscita, de modo inevitável, o duplo, o dúbio, o multifacetado, o eu e o outro, o ser e o não-ser. Todos esses possíveis desdobramentos estão bem registrados em diversas obras da literatura ocidental. Na tragédia grega, por exemplo, em *Édipo rei*, o protagonista é o caçador e a caça, o juiz e o réu, o que tem olhos e não vê; já em *Antígona*, a protagonista é uma mulher que tem atitudes viris (contrárias aos hábitos gregos), uma mulher que respeita as obrigações familiares, mas transgride a ordem da *pólis*. Também, nessa linha, inscrevem-se obras universais como o *Dom Quixote*, de Cervantes; *O médico e o monstro*, de Stevenson; *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; *William Wilson*, de Edgar Alan Poe; e, *Grande sertão: veredas*, entre outras.[2] Então, para se falar de espelho, não é possível ignorar esse aspecto inerente ao objeto e à imagem que ele suscita: seu caráter ambíguo. O espelho nos provoca uma sensação curiosa, acostumamo-nos a ele e à imagem que ele reflete, acostumamo-nos a uma imagem invertida do real, a uma imagem limitada (visto que um espelho não mostra tudo), a uma imagem facetada que é, por vezes, metonímica.

---

1 Cf. Chevalier & Gheerbrant, 1996.
2 Sobre o espelho e o tema do duplo, veja-se Oliveira, 2001.

No conto de Machado de Assis, o espelho e seu reflexo se relacionam a essa premissa do duplo, do dúbio, e é o que tentaremos mostrar a partir do próprio texto. Buscamos seguir as pistas textuais de tal premissa e, como fonte de inspiração, recorremos a três telas do pintor belga René Magritte, visto que a relação entre a literatura e as artes plásticas tem sido, ao longo dos séculos, "um casamento bem sucedido".[3] No que se refere à obra do surrealista, o espelho foi tema recorrente: em suas pinturas, Magritte nos apresenta espelhamentos que rompem com as experiências cotidianas comumente aceitas, como veremos adiante.

"O espelho" de Machado se inicia com quatro ou cinco debatedores que durante uma noite resolviam "amigavelmente os mais árduos problemas do universo". É o próprio narrador que esclarece a ironia usada para se referir ao grupo, já que o quinto membro dessa roda amigável estava mudo. A ironia que abre o conto é marca certa na obra de Machado de Assis e segue uma tradição conhecida como sátira menipéia, inspirada em Menipo de Gadara, um sírio helenizado que viveu por volta do século III a.C. Tal tradição foi amplamente difundida na obra de outro sírio helenizado, Luciano de Samósata, que viveu por volta do século I a. C. A sátira menipéia é a mescla do sério e do cômico, não possui caráter moralizante e utiliza-se do riso e da ironia com fins medicinais, rompendo com verdades preestabelecidas num jogo ambíguo de afirmação e negação. Machado de Assis se apropria de tal tradição em obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Esaú e Jacó*, entre outras.[4]

No caso de "O espelho", tal ironia serve como contraponto para ressaltar o personagem em foco, Jacobina, que, ao contrário dos outros debatedores, não é afeito a discussões, considerando-as como uma "herança bestial", uma luta entre feras que pode levar a discussões acaloradas. Porém, quando o tema se estreita em torno da natureza da alma, nosso protagonista, primeiro, escuta, depois, exige que todos se calem e apenas ouçam-no. Através de um relato pessoal, que segundo ele dará uma clara demonstração acerca do tema, o foco narrativo muda da terceira para a primeira pessoa, o que, além de ser um recurso estratégico para aumentar a verossimilhança da narrativa, explora também possibilidades metalingüísticas (o conto dentro de um conto).

No começo do relato, Jacobina apresenta sua tese: o homem possui duas almas, a interna (que olha de dentro para fora) e a externa (que olha de fora para dentro). Essas duas almas completam o ser, e a perda da alma exterior (que pode ter natureza e estados mutáveis) pode significar até mesmo o fim da existência. A alma exterior pode ser qualquer coisa, um objeto, uma função, algo concreto ou abstrato, algo que componha o ser humano, algo que complemente sua identidade.

O narrador prossegue relembrando um fato ocorrido na época em que contava vinte e cinco anos. Eleito alferes da Guarda Nacional, suscitou alegrias e invejas entre todos da cidade e, para Jacobina, tais sentimentos nasceram da

> simples distinção. Lembra-me de alguns rapazes, que se davam comigo, e passaram a olhar-me de revés durante algum tempo. Em compensação, tive muitas pessoas que ficaram satisfeitas com a nomeação; e a prova é que todo o fardamento me foi dado por amigos.

O protagonista marca o primeiro passo para a configuração inicial de sua alma exterior, tanto os afetos quanto os desafetos são conseqüências do cargo que ocupa e da vestimenta que porta. Ao receber um convite da tia Marcolina, viúva do capitão Peçanha, para uma visita ao sítio distante, realça-se novamente o traje: "pediu que fosse ter com ela e levasse a farda".

---

3 Veja-se, por exemplo, a *Arte poética* ou *Epístola aos Pisões*, de Horácio, em que a célebre frase *Ut pictura poesis*, a poesia é como a pintura, ficou conhecida como uma tradição que referenda a idéia de um vínculo entre as artes. Veja-se também o *Laocoonte*, de Lessing, em que o autor investiga as diferenças entre a poesia e as outras artes como a pintura, a música e a escultura.

4 Sobre tais autores vejam-se Rego, 1989 e Brandão, 2001.

A tia o recebeu com extremo entusiasmo e trocou o "Joãozinho" por "Senhor Alferes". Entre uns e outros mimos, Marcolina manda colocar um espelho antigo no quarto do visitante que, segundo o protagonista, era uma herança de família: "é velho, mas bom...". Jacobina confessa que diante de tantos carinhos e atenções foi se operando uma transformação:

> – o alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. Custa-lhes a acreditar, não?

A transformação que se operou em nosso personagem se deu no prazo de três semanas. Em três semanas, Jacobina era simplesmente o "alferes", a alma exterior exercia o domínio integral. Uma alma sobrepôs-se à outra. Lembramo-nos aqui de *Reprodução proibida* (retrato de Edward James, 1937),[5] de Magritte, em que a imagem refletida no espelho não corresponde ao esperado. O observador é surpreendido por uma imagem não revelada. Segundo o próprio pintor desta tela, "o que conta precisamente é esse momento de pânico e não a explicação". A figura da pintura vê uma parte de si mesma a que, em geral, não tem acesso visual. A *Reprodução proibida* deixa de refletir o óbvio. Jacobina, por sua vez, vê apenas uma parte de si mesmo e isola a outra.

Uma viagem repentina faz com que tia Marcolina se ausente do sítio, deixando o lugar aos cuidados do sobrinho. Tal ausência provoca em nosso alferes a diminuição da alma exterior, ou do que a alimenta, alcançando o ponto crítico com a fuga dos escravos que se aproveitam da situação para fugir.

Completamente solitário, sem as bajulações que alimentavam sua alma exterior, as sensações do protagonista são dúbias. Jacobina acordado se sentia como "um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico"; à noite, "o sono, eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior". Curiosamente, em seus sonhos, Jacobina estava entre familiares e amigos, fardado, coberto de elogios e promessas de ascensão na carreira militar como tenente, capitão ou outro posto superior.

Tal relação, entre o que está dentro e o que está fora, foi representada de forma precisa em *O espelho falso*, de Magritte, em que a caracterização hiperdimensionada do olho humano reflete o que está fora: o céu e as nuvens. O contraste de tal imagem se torna visível por meio da pintura, os espelhamentos de Magritte figuram nesse universo dúbio entre o real e o verossímil, como acontece com nosso protagonista, visto que entre o dia e a noite, o sonho e a realidade, Jacobina se sente quase um morto-vivo, teme enlouquecer, mas é o espelho que, naquele momento, livra-o da loucura.

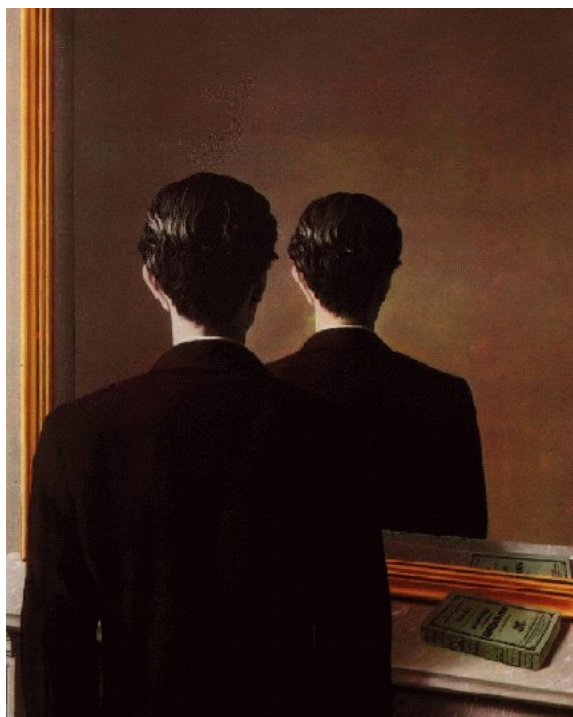
A idéia de olhar-se no espelho representa a possibilidade de livrar-se do conflito que o aflige. Inicialmente, Jacobina se assusta com a imagem turva refletida no espelho, a tal ponto que sente desejo de partir. Em seguida, resolve vestir a farda de alferes e se olhar novamente no espelho; nesse momento, a sua imagem, antes distorcida, torna-se clara, límpida. Por isso, tornou-se um hábito a certa hora do dia postar-se diante do espelho vestindo o fardamento, o que fez com que ele se sentisse não mais como "um autômato, mas como um ente animado".

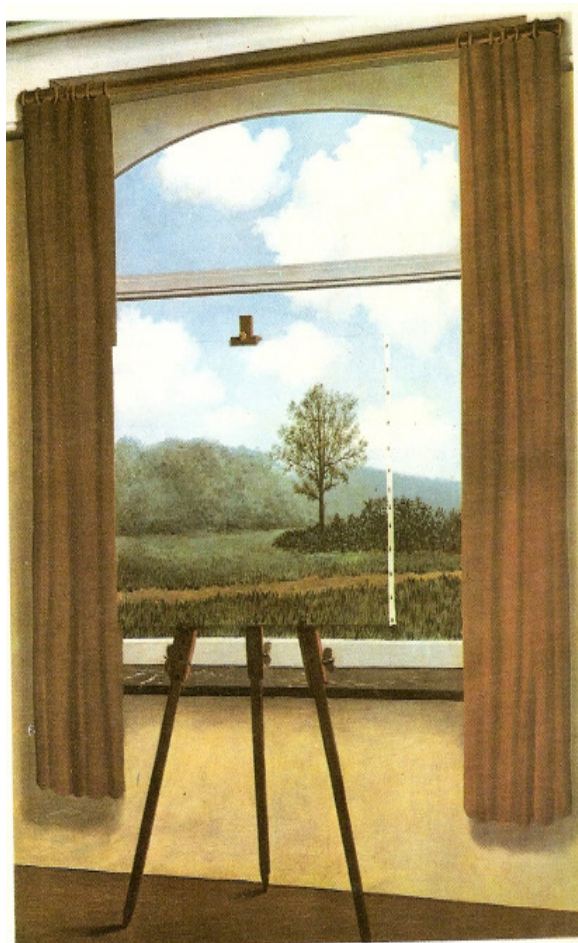
O espelho deu vida à sua alma. O espelho o fez sentir completo. Como na tela *A condição humana I*. A pintura retrata uma paisagem, o cavalete lembra ao observador que há uma tela ali e que a imagem vista do interior do quarto só é, aparentemente, completa. Há também o friso da tela para nos lembrar que a imagem primeira nos ilude, pois observando com mais cuidado, percebemos que tivemos a falsa sensação de segurança de estar vendo o que de fato não está representado ali ou, pelo menos, não de modo com-

5 Observe-se que o livro que se encontra sobre a mesa é *Histórias extraordinárias* de Edgar Alan Poe; em tal livro de contos está *William Wilson*, um personagem dúbio que nos é apresentado como duas pessoas diferentes até chegarmos às últimas linhas do texto.

pleto, mas fragmentado. Jacobina também se identifica com uma imagem fragmentada, uma imagem valorizada socialmente, mas que também é incompleta. E assim, ele abre mão de sua alma interna e sente-se completo através da integralização da outra que reside na farda refletida no espelho. A farda é tomada como o todo, quando é só uma parte e, nessa relação metonímica, mesmo que a imagem refletida seja uma ilusão, Jacobina encontra nesse reflexo a segurança daquilo que lhe é conhecido e que o torna momentaneamente completo.

Não sabemos o que aconteceu, posteriormente, ao nosso protagonista. Sabemos que, no começo do relato, ele não é mais alferes e nem tão jovem. Jacobina, em algum momento, com certeza, mudou de alma exterior, talvez, duas, três ou mais vezes, o que, de certo modo, confirma *a teoria das duas almas*. Se as telas de Magritte apresentam um enigma que convida o olhar do observador a desacreditar do que está vendo, "O espelho" de Machado apresenta um enigma que reflete possibilidades de um mundo não visível, dá ao personagem a possibilidade de ver o que está aquém de si mesmo.

Espelhos de Magritte

Reprodução proibida, retrato de Edward James, 1937.
Fonte: Paquet, 2000.

O espelho falso. 1928.
Fonte: Paquet, 2000.

A condição humana I, 1933.
Fonte: Ades, 1976

Referências bibliográficas

ADES, Dawn. *O dadá e o surrealismo*. Barcelona: Labor do Brasil, 1976.
BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do Hipocentauro*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
OLIVEIRA, Luiz Claúdio Vieira de. Guimarães Rosa leitor de Machado de Assis. *O eixo e a roda*, Revista de Literatura Brasileira, FALE, UFMG, vol.7, 2001.
PAQUET, Marcel. *René Magritte 1898-1967*. Lisboa: Taschen, 2000.
REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Uma análise do conhecimento *casmurro*

Luiz Carlos Gomes Jr
Graduação em Filosofia/UFS

O objetivo deste artigo é investigar no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, se é possível "Bentinho saber que Capitu o traiu", a fim de introduzir a importante discussão epistemológica acerca do conceito de conhecimento.

Durante vários anos, *Dom Casmurro* fora reduzido a um único problema: Capitu traiu Bentinho? Ainda que o romance tenha sido escrito como uma novela, já que partes do livro saíam diariamente nos jornais do Rio de Janeiro, isso não significa que devemos rebaixá-lo ao nível das *telenovelas* globais. Há um largo abismo que separa o mistério (enigma) da obra machadiana e o de quem matou certo personagem da novela das oito horas da noite.

Para não cometermos o mesmo equívoco, o ponto de conexão entre a literatura e a filosofia que buscaremos criar no romance *Dom Casmurro* é nevrálgico para a epistemologia, a saber, o conceito de conhecimento. Reformulemos então a pergunta: Bentinho sabia que Capitu o traiu? Para Bentinho saber que Capitu o traiu não é necessário descobrir se Capitu traiu ou não Bentinho, mas refletir sobre as condições necessárias para alguém saber ou conhecer algo. Perguntar pelas condições para alguém conhecer algo nos conduzirá à reflexão sobre o que é o conhecimento.

Não é nosso objetivo definir conhecimento. Para tanto, teríamos que dialogar com toda uma tradição filosófica que discutiu o problema e apresentou vários modos de investigá-lo, o que extrapolaria nossa capacidade. Partimos do conceito tradicional de conhecimento como (I) crença (II) justificada e (III) verdadeira que remonta aos tempos de Platão e que perdurou, com um "certo" consenso, até o início do século XX. Acreditava-se que, todas as vezes que alguém tivesse uma crença verdadeira e justificada, tinha-se conhecimento. Assim, segundo a análise tradicional do conhecimento (ATC), "Bentinho sabe que Capitu o traiu" se ele tiver a crença na infidelidade de Capitu, a traição for verdadeira e ele estiver justificado nessa crença, ou seja, tiver boas razões para crer na infidelidade de Capitu.

Esse ainda não é o momento de fazermos um julgamento a respeito dessa definição de conhecimento. Há, com efeito, alguns problemas na ATC, o que levou parte dos filósofos a buscar uma quarta cláusula para definir o conhecimento, e outros, por seu turno, têm se esmerado em refutar as críticas para defen-

dê-la. Certa ou errada a ATC, suficiente ou não para definir conhecimento, parece haver um consenso entre essas duas linhas de argumentação segundo as quais se tem conhecimento quando, *no mínimo*, houver uma crença verdadeira justificada. Convém dizer, porém, que esse consenso não se dá quanto ao conceito de crença, justificação e verdade.

A fim de cumprirmos com nosso objetivo, dividimos este artigo em três partes principais. Em cada parte nos dedicamos separadamente à análise de uma das condições para o conhecimento proposicional definido como (I) crença (II) justificada e (III) verdadeira. Assim, na primeira parte buscamos demonstrar se Bentinho tinha a crença na infidelidade de Capitu e se ele está convicto quanto a isso. A segunda parte está dividida em três subitens, nos quais separamos as razões de Bentinho para crer na infidelidade de sua esposa e as sopesamos com as contra-razões capazes de enfraquecer a justificação naquela crença, além de, já no terceiro subitem, refletindo sobre a personagem Capitu, separarmos questões morais das epistemológicas acerca da definição de conhecimento. Na terceira parte apresentaremos um conceito para a verdade, porém sem pretensões de descobrir a Verdade do enigma machadiano no romance, pois julgamos que o foco de uma investigação "epistemológica esclarecida" está no fortalecimento de boas razões para crer em algo.

1. Crença

Crer é acreditar em algo que lhe parece verdadeiro. É assumir uma posição em relação a uma proposição. Representa um estado mental, pois não é possível existir crenças escondidas na natureza, seja no mundo "espiritual", seja no "mineral". A crença é um atributo inerente ao homem.

Normalmente, cremos em algo que presumimos verdadeiro. No entanto, não se deve confundir crença e verdade. Assumir algo como verdadeiro é indiferente para a verdade, pois nossas crenças por si só não o tornam verdadeiro. Bentinho pode ter plena convicção de que Capitu lhe foi infiel, isto é, crer com convicção, sem que essa crença seja verdadeira. É comum acreditarmos que as coisas ocorrem de uma forma, e termos plena convicção na sua verdade, e depois descobrimos que estávamos enganados. Isso se dá porque crença e verdade são conceitos independentes.

Enquanto atividade do intelecto, as crenças são subjetivas, porque dependem do juízo que cada uma faz sobre determinado fenômeno. Nossas crenças e as dos personagens do romance, ninguém pode ter acesso a elas enquanto se limitarem a esse estado da atividade mental, pois é mister fixá-las na forma de proposição para que sejam transmitidas como linguagem. As proposições têm aqui o sentido de um relato sobre determinado estado de coisa apto a ser considerado verdadeiro ou falso e possível de ser transmitido significativamente aos outros.

Durante uma discussão sobre a ida de Bentinho para o seminário, quando ele ainda era criança e já iniciara o namoro com Capitu, esta permanece estranhamente calada, provocando dúvidas em Bentinho em relação aos sentimentos dela para com ele. Em uma demonstração da obsessão de Bentinho para saber o que Capitu está pensando, observa-se que este é um recurso ao qual Machado de Assis não lhe dá acesso nem a nós, pois, como dito, a crença é subjetiva enquanto estado mental. Diz Bentinho: "Capitu refletia, refletia, refletia" (Assis, 1983, p. 86). O fato de que Capitu refletia é uma descrição de seu comportamento observado por Bentinho. Sobre o que ela refletia, isto é, o conteúdo capaz de revelar-lhe as crenças é inacessível a ele e a nós, enquanto permanecer na mente dela. Curiosamente o título do capítulo XLII é "Capitu refletindo".

O que mais nos interessa são as crenças de Bentinho, já que o ponto a ser analisado é "Bentinho sabia que Capitu o traiu". As crenças, formuladas na forma de proposições, dos demais personagens ser-nos-ão importantes ao investigarmos as razões para Bentinho crer na infidelidade de Capitu. Para Bentinho ter conhecimento, porém, deverá crer que Capitu o traiu. Sem crença, não há conhecimento.

É preciso crer com convicção. A descrença, a dúvida e a suspensão do juízo nos impedem de conhecer algo. Havendo convicção, cumpre-se a primeira condição. Como a história do *Dom Casmurro* é narrada pelo próprio Bentinho, temos amplo acesso aos seus pensamentos e às suas crenças, já que estão na forma de proposições. É no final da obra que Bentinho, após rememorar todos os acontecimentos de sua vida, conclui pela traição de Capitu e revela estar convicto dessa crença:

> O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum incidente. [...] Mas eu *creio* que não e tu concordarás comigo; se te lembras da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca (Assis, 1983, p. 248).

Em outra passagem, Bentinho reforça sua convicção: "uma cousa fica, e é a suma das sumas, o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga [Capitu] e o meu maior amigo [Escobar] [...] quis o destino que acabassem juntando-se" (Assis, 1983, p. 248).

No romance, Bentinho nos narra e nos conduz por um percurso que vai desde a fase angelical de sua infância, passando pelo início da sua desconfiança e pelo processo através do qual constrói sua crença, até a plena convicção. O primeiro momento em que Bentinho desconfia da fidelidade de Capitu ocorre quando aquele se encontrava no seminário, por ter sido obrigado pela mãe, e pergunta a José Dias como vai Capitu. José Dias é o primeiro a plantar a semente da desconfiança, quando diz: "Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...". A reação de Bentinho é imediata ao nos revelar o que pensou naquele momento: "Estou que empalideci [...], senti um frio pelo corpo todo. A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito" (Assis, 1983, p. 119-20).

Convém observar que o processo de reforço da crença dá-se com a reconstrução dos fatos. Bentinho narra a história de sua vida e nos deixa as evidências segundo as quais chegou a crer na infidelidade de sua esposa. Acredita em algo por conta de algumas razões. E a pista que nos deixa é verificar se a menina de Matacavalos, quando Capitu era criança, é a mesma da praia da Glória, onde o casal foi morar após o casamento.

Acompanhar os argumentos de Bentinho ao nos narrar suas razões para crer na infidelidade será um dos nossos objetivos no próximo tópico. Todavia, antes disso, impende dizer que crença também é independente do conceito de justificação. Não obstante o personagem possa estar justificado para crer na *infidelidade*, nada o impediria de optar crer na *fidelidade* de Capitu mesmo que a história seja a mesma. Essa é uma das razões que reforçam a subjetividade da crença. Sendo assim, quanto às crenças de Bentinho, não nos coube atribuir um valor, mas somente demonstrar o seu grau de convicção.

2. Justificação

O único filósofo citado por Bentinho é Montaigne, que certa vez escreveu de si: "estes não são os meus gestos que escrevo; este sou eu, é minha essência" (apud Assis, 1983, p. 131).[1] Bentinho está velho e solitário e resolve relembrar sua vida escrevendo o *Dom Casmurro*. Cita essa passagem do filósofo, para dizer que está disposto a nos revelar todos os fatos que lhe aconteceram durante a vida e envolviam o enigma da fidelidade de sua esposa. Quer dar às suas palavras um ar de quem apenas expõe fatos e requer uma conclusão do seu leitor.

---

1 Tradução nossa de: "ce ne sont pas mes gestes qui j'écris; c'est moi, c'est ma essence".

Narrará sua história com base na memória, o que pode nos gerar alguns problemas, porque é provável que ele substitua lapsos de memória por elementos da imaginação. Bentinho é quem se autodenuncia: "a minha memória não é boa" (Assis, 1983, p. 81); e "a imaginação foi a companheira de toda a minha existência" (Assis, 1983, p. 113).

Se os fatos se deram tal como os narrados por Bentinho, esse é um problema que diz respeito à verdade, e não à justificação. Fortalecer as evidências de uma crença, ou seja, mostrar-se justificado em crer em algo, pode diminuir a possibilidade do erro na inferência, mas não garante a verdade. Justificação e verdade, como se vê, não têm correspondência necessária. Bentinho pode estar justificado em crer na infidelidade de Capitu sem que isso seja verdadeiro. Mas para saber que Capitu o traiu é imprescindível apresentar boas razões. Meros palpites e a sorte estão excluídos do conceito de conhecimento

Como *Dom Casmurro* é um livro ficcional de memória do personagem Bentinho, e todos os eventos a que temos acesso na história são possíveis em razão da mente dele, não temos como separar de forma inexorável o que verdadeiramente aconteceu daquilo que é imaginação. Mas será possível separar a "narração dos fatos" do "julgamento" que Bentinho faz a seu respeito. Os julgamentos de Bentinho significam o valor que ele atribui a determinado acontecimento durante a história para *justificar* sua crença de que Capitu o traiu. É uma interpretação, uma leitura pessoal, e pode variar entre os outros personagens, já que cada qual tem os seus valores e formas distintas de julgá-los. Contudo, a despeito do conhecimento proposicional ter como ponto de partida o indivíduo, a justificação não se encerra nele, pois os fatos não têm valor próprio e uma justificação para ser boa precisa resistir às contra-evidências.

Analisando a justificação a partir dessa perspectiva, percebe-se que a segunda condição do conhecimento nos fornece uma margem para esmiuçar na obra contra-evidências que enfraqueçam a justificação de Bentinho, mesmo que o personagem as considere "fracas" ou tente escondê-las na sua retórica. Se assim não fosse, prevaleceria o argumento de autoridade, em que todos deveriam se curvar às conclusões do personagem quanto à sua esposa conforme apontasse e valorasse as evidências a partir do seu ponto de vista. Portanto, o processo de justificação de crenças não é um exercício egocêntrico,[2] no qual basta Bentinho apontar boas razões. Uma boa justificação tem que resistir ao ataque das contra-evidências ignoradas ou desconhecidas pelo sujeito.

No caso, nosso universo de evidências deve-se limitar ao que foi narrado por Bentinho. Seremos obrigados a considerar que não há evidências desconhecidas por ele nem podemos inventá-las, isto é, buscar outras fontes que não estejam no mundo "*casmurriano*".[3] Portanto, nossa tarefa será confrontar evidência e contra-evidências, de modo a aferir um grau de justificação. Se as contra-evidências ignoradas são boas razões, então a justificação dele é fraca. Seguindo o mesmo raciocínio, se as evidências nas quais baseia sua justificação são inatacáveis pelas contra-evidências, se estas houver, então Bentinho está justificado em sua crença.

2.1 As evidências apontadas por Bentinho na sua justificação

No final da obra, Bentinho expõe a questão se a Capitu da praia da Glória era a mesma de Matacavalos, ou se esta se modificara naquela. Conclui que não, que Capitu sempre foi a mesma, e para comprovar o mistério bastava unirmos as duas pontas da vida ou do livro, ou seja, verificar na Capitu criança (no tempo

2 Contudo, vale ressaltar que muitas questões internas ao indivíduo estão imbricadas na justificação. Sobre a discussão entre *internalistas* e *externalistas*, *vide* Luz, 2008.

3 Objetivamos, com isso, passar ao largo de alguns problemas apresentados por Gettier ao conceito de justificação. O que esse filósofo nos mostrou é que a busca por uma justificação que garanta a verdade é tarefa desarrazoada, porque há um universo de fatores externos a nós que nos afastam da verdade. V. Gettier, 2006.

de Matacavalos) sua grande capacidade de dissimular e enganar os outros. Para ele, a Capitu que tinha os olhos de dissimulada e era sonsa desde criança usou dos seus artifícios para enganá-lo e esconder o relacionamento dela com Escobar, do qual ela teria concebido Ezequiel, que é suposto filho do casal (Capitu e Bentinho).

Seguindo a dica de Bentinho, faz-se necessário buscar na Capitu criança situações (as evidências) que reforcem a crença de que ela sempre foi uma dissimulada, hábil em enganar os outros, e depois, já na Capitu adulta, as evidências que reforcem a crença de que Ezequiel não é filho de Bentinho. Uma terceira justificação também reforçaria a crença do personagem, porém a consideraremos como secundária, não porque seja uma evidência fraca (julgá-las não é o nosso propósito), e sim em razão do seu abandono no decorrer do livro, sendo sequer mencionada no final, mas que durante a infância dos dois foi muito ressaltada. Trata-se das pretensões da família de Capitu, e dela também, de ascenderem socialmente através do casamento de Capitu com Bentinho, o qual pertencia a uma família rica, ao contrário daquela.

O capítulo II do romance tem o título "Denúncia", pois se refere à denúncia de José Dias à mãe de Bentinho, Dona Glória, a fim de que esta abrisse os olhos com relação à amizade de Capitu e Bentinho, já que o pai da garota, o Sr. Pádua, era um ganancioso que queria a qualquer custo ascender socialmente. Diz José Dias: "o pai faz que não vê; tomara que as cousas corressem de maneira que... Compreendo o seu gesto; a senhora não vê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm alma cândida..." (Assis, 1983, p. 9). Bentinho ouve o que José Dias diz a sua mãe porque está escondido atrás da cortina sem que ambos possam vê-lo. Após o evento, Bentinho afirma que "a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou" (Assis, 1983, p. 22), isto porque é nesse momento que ele se desperta para o sentimento de amor que sentia por Capitu. Até então ignorava que aquela antiga amizade estivesse fortemente unida por esse amor. Mas também a desconfiança de José Dias com relação aos interesses financeiros da família de Capitu com a união dos dois ficará gravada na memória de Bentinho. Em outra passagem, quando Capitu e Bentinho discutem o que fazer para que Bentinho não fosse ao seminário, passa pela rua um escravo cantando e vendendo doces, e Capitu "não quis saber de doce, e gostava muito de doce. Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando 'Chora menina, chora. Chora, porque não tem vintém' a modo que lhe deixara uma impressão aborrecida" (Assis, 1983, p. 39). Noutro momento do romance, Bentinho já está no seminário, e Capitu começa a se aproximar de D. Glória. Essa aproximação das duas provoca em D. Justina uma reação de antipatia desta para com a garota. Diz Justina a Capitu: "Não precisa correr tanto; o que tiver de ser seu às mãos lhe há de ir" (Assis, 1983, p. 128).

No que diz respeito ao jeito dissimulador de Capitu, novamente é José Dias o primeiro a alertar Bentinho ou lhe denunciar, embora já estejamos noutro capítulo do romance. O "agregado", após recomendar a Bentinho que parasse de andar com Capitu, diz a ele: "Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada" (Assis, 1983, p. 50). Nada até então havia despertado Bentinho para isso, afinal nesse estágio da história sequer tinham começado o namoro ou dado o primeiro beijo. E é justamente na cena do primeiro beijo que Capitu revela pela primeira vez uma capacidade de fingir sem despertar a desconfiança de alguém. Capitu e Bentinho estão no quarto e se beijam, sendo que inesperadamente a mãe da garota entra no recinto. Bentinho fica paralisado sem saber o que fazer. Capitu, por sua vez, age naturalmente como se nada houvesse acontecido e conversa normalmente com sua mãe, a fim de disfarçar o que eles acabaram de fazer (cf. Assis, 1983, p. 73). Ao refletir sobre esses eventos, diz Bentinho: "no meio de uma situação que me atava a língua, [Capitu] usava da palavra com a maior ingenuidade do mundo" (Assis, 1983, p. 77). Em mais um evento envolvendo o beijo, agora quando eles já eram adolescentes, os dois são novamente quase flagrados por Gurgel, quando faziam uma visita à filha dele, Sancha, amiga de Capitu, que futuramente casará com Escobar. "Eu levantei-me depressa e não achei compostura; metia os olhos pelas cadeiras. Ao contrário, Capitu ergueu-se naturalmente e perguntou-lhe se a febre aumentara. [...] Como era possível que Capitu se governasse tão facilmente e eu não?" (Assis, 1983, p. 152).

Escobar não demonstra no decorrer da história muita aproximação com Capitu. Mantém de certa forma uma vida normal com sua esposa Sancha e não demonstra que tenha com ela uma vida de desconfianças. Contudo, há um trecho da história em que Bentinho nos revela um boato de que Escobar teria traído a esposa: "Escobar e a mulher viviam felizes; tinham uma filhinha. Em tempo ouvi falar de uma aventura do marido, negócio de teatro, não sei que atriz ou bailarina, mas se foi certo, não deu escândalo" (Assis, 1983, p. 185). Como o próprio Bentinho afirma, trata-se de um boato, e ele não menciona o assunto em nenhum outro momento da obra, seja numa conversa particular com o amigo, seja no comentário de outra pessoa. Citamos o fato para o devido registro e para ser somado ao conjunto das evidências de Bentinho.

Ezequiel falece no Egito, onde é enterrado. Seus amigos, que o acompanhavam na viagem, procuram na Bíblia uma passagem do profeta Ezequiel e inscrevem-na no túmulo do colega. Eis a inscrição: "Tu eras perfeito nos teus caminhos". Bentinho ao saber da morte do "filho" procura a passagem bíblica e descobre que ela estava incompleta. Eis a inscrição completa: "Tu eras perfeito nos teus caminhos, *desde o dia da tua criação*". Pergunta-se Bentinho: "Quando seria o dia da criação de Ezequiel? Ninguém me respondeu. Eis aí mais um mistério para ajuntar aos tantos deste mundo" (Assis, 1983, p. 243).

A medicina da época histórica do romance não podia proporcionar a Bentinho os recursos de que hoje nos valemos. Os processos judiciais até a década de oitenta e início da de noventa do século XX tinham dois meios de prova para investigar a paternidade: a) o testemunho de terceiros, pessoas que viam o casal sempre junto ou que ouviram o pai assumindo a paternidade; e/ou b) as semelhanças físicas da criança com o pai.

No *Dom Casmurro*, não há o testemunho direto de outros personagens que digam que Capitu e Escobar tinham um relacionamento amoroso. Há, porém, aquele que primeiro lança dúvidas na paternidade do garoto. Novamente, é José Dias o primeiro a se manifestar. Ele estivera na véspera da sua visita à criança a folhear a Bíblia, no livro do profeta Ezequiel, e perguntava à criança: "Como vai esse filho do homem? Dize-me, filho do homem, onde estão os teus brinquedos?". Capitu se mostra irresignada e agastada com o jeito de falar de José Dias, e assim que este vai embora pergunta a Bentinho: "Que filho do homem é esse?". E ele responde: "São os modos de dizer da Bíblia". Mas ela diz não gostar daquele jeito de José Dias (cf. Assis, 1983, p. 206).

Nesse estágio da história, a criança já começa a ter algumas características físicas de Escobar. E, à medida que o tempo passa, os traços físicos ficam cada vez mais fortes, e já começam a despertar a curiosidade de alguns, inclusive da própria Capitu: "Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? Perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar" (Assis, 1983, p. 224).[4] Bentinho se aproxima de Ezequiel e concorda com Capitu: "eram os olhos de Escobar" (Assis, 1983, p. 225). Aquela situação incomodava o casal, o que acabou por se refletir no relacionamento dos dois, que começaram a se afastar e a ficar incomodados até mesmo com a presença da criança (cf. Assis, 1983, p. 227). Resolvem então deixar Ezequiel num colégio de internato, para tentar restabelecer a relação do casal. Contudo, a semente da desconfiança já havia sido plantada por José Dias, e o tempo a fez crescer e florir. Quando Ezequiel volta do colégio, observa Bentinho: "a volta dele [...] era a volta de Escobar mais vivo e ruidoso" (Assis, 1983, p. 228).

Entre os outros personagens, o que de repente muda o comportamento com relação ao casal é a mãe de Bentinho. "Disse-lhe que começava a achar a minha mãe um tanto fria e arredia com ela [Capitu] [...] e tenho notado que já é fria também com Ezequiel" (Assis, 1983, p. 204).

Bentinho envia Capitu e Ezequiel à Suíça. Capitu não se casará novamente e falecerá ainda naquele país. Ezequiel, já adulto, resolve fazer uma visita a Bentinho, que registra neste trecho suas impressões quando viu o rapaz: "Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do

4 Escobar morrera afogado na praia da Glória num dia em que o mar estava de ressaca.

seminário de São José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. [...] Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar" (Assis, 1983, p. 245).

2.2 As contra-evidências desconsideradas por Bentinho

José Dias é o personagem que está por trás de todos os eventos que marcam o início das desconfianças de Bentinho em relação a Capitu. Foi o primeiro a fazer Bentinho desconfiar da fidelidade da esposa, quando os dois ainda eram crianças; das pretensões econômicas de Capitu e de sua família, usando-o para ascenderem socialmente; bem como foi o primeiro a insinuar que Ezequiel não era filho de Bentinho.

A palavra "cálculo" é constante nas falas de José Dias. Como bem observa Bentinho, ao se referir a ele: "E não lhe suponhas alma subalterna; as cortesias que fizesse vinham antes do *cálculo* que da índole" (Assis, 1983, p. 13). José Dias é considerado, por exemplo, pelo Sr. Pádua, pai de Capitu, como um parasita, por ser o que se aproveitava da família de Bentinho para galgar uma maior posição social. Um dos exemplos é quando José Dias denuncia as supostas pretensões econômicas do Sr. Pádua na relação de sua filha, Capitu, com Bentinho. Pode parecer que José Dias visa à proteção do patrimônio da família, porém o que se vê na atitude dele é mais um dos seus cálculos, por querer fazer de Bentinho padre, ou talvez ocupante de outro cargo da Igreja, a fim de se aproveitar da sua aproximação com o garoto e do *status* social que tais laços de amizade lhe dariam. Por isso José Dias alertava a mãe para a amizade dos garotos, uma vez que, se ambos começassem a namorar, Dona Glória poderia desistir de sua promessa de enviar o filho para o seminário, ou poderia aquilo gerar algum impedimento para a vida sacerdotal. Justina é que nos revela a maldade de José Dias a Bentinho: "Note que é só para fazer mal, porque ele é tão religioso como este lampião" (Assis, 1983, p. 45).

Quando Bentinho está no seminário, pede ajuda a José Dias para que este convença D. Glória de que o seu filho, Bentinho, não levava jeito para a vida de padre. José Dias se recusa a cooperar. Todavia, assim que Bentinho revela que preferiria estudar Direito em Coimbra a ser padre, José Dias muda de opinião e aceita a proposta do garoto de convencer D. Glória. A Europa é o sonho de José Dias! Fica encantado com a possibilidade de Bentinho ir estudar na Europa, e ele ter que acompanhar o garoto. Era mais uma chance de galgar um sonho do que ajudar Bentinho a sair do seminário. Após o episódio, anota Bentinho a respeito da mudança de comportamento de José Dias: "José Dias tratava-me com extremos de mãe e atenção de servo" (Assis, 1983, p. 48).

Esse é o José Dias da juventude de Bentinho, cujo lema era, segundo suas próprias palavras, "se vontade de servir é poder de mandar, estamos aqui, estamos a bordo" (Assis, 1983, p. 54). Até o casamento de Bentinho e Capitu, agiu de modo calculado para fazer seu bom papel de "parasita": transformar Bentinho numa pessoa importante socialmente, seja na vida sacerdotal, seja nos seus estudos na Europa, para que este o carregasse consigo, para desfrutar da aproximação e de um pouco da réstia do *status* social. Era o homem que apostava piamente na homeopatia: "a homeopatia é a verdade, e, para servir à verdade, menti", diz José Dias (Assis, 1983, p. 13).

No entanto, se a Capitu de Matacavalos é a mesma da praia da Glória, e essa é a aposta de Bentinho, definitivamente José Dias da fase pós-casamento do casal não é o mesmo da anterior. Quando José Dias já estava velho e doente, Bentinho diz que chamará um homeopata para cuidar do agregado, o que nos revela sua transformação: "Não, Bentinho; basta um alopata, em todas as escolas se morre. Demais, foram idéias da mocidade, que o tempo levou; converto-me à fé dos meus pais. A alopatia é o catolicismo da medicina" (Assis, 1983, p. 241).

É importante perceber essa mudança de comportamento durante a vida de José Dias, porque ele deixará de ser o que tenta a todo custo impedir o casamento de Bentinho com Capitu, para ser o que colaborará para desconstruir qualquer objeção a ele. Isso fica evidente, por exemplo, no episódio em que a mãe de

Bentinho, D. Glória, modifica o seu comportamento com relação a Capitu e Ezequiel. José Dias, indagado por Bentinho do porquê da frieza e da escassez das visitas de sua mãe, responde-lhe: "Não havia nada, nem podia haver cousa nenhuma, tantos eram os louvores incessantes que ele ouvia 'à bela e virtuosa Capitu'" (Assis, 1983, p. 205). E atribuiu a escassez de visitas da mãe de Bentinho ao seu reumatismo (cf. Assis, 1983, p. 206). E de fato com o tempo o afastamento e a frieza de D. Glória vão se extinguindo, mas o que convém notar é a mudança de José Dias, que pode gerar algumas confusões, pois deixa de ser um fator de produção de evidências, o qual tinha uma idoneidade suspeitosa pelo que já foi explicado, e passa a ser o que reconhece a bênção do casamento. Afirma José Dias: "Para quem chegou, como eu, a arrenegar deste casamento, era duro confessar que ele foi uma verdadeira bênção do céu" (Assis, 1983, p. 205).[5]

Outro personagem que também colaborou algumas vezes para deixar em dúvida ou fazer insinuações a respeito das pretensões de Capitu e de sua fidelidade foi Justina, prima de D. Glória. Acontece que o testemunho dela ou suas opiniões são também de pouca credibilidade. Consoante as palavras de Bentinho, Justina "era assaz sincera para dizer o mal que sentia de alguém, e não sentia bem de pessoa alguma. Talvez o marido, mas o marido era morto" (Assis, 1983, p. 127).

Doravante analisaremos nas atitudes de Capitu contra-indícios das acusações que lhe eram feitas. A primeira delas trata dos supostos interesses econômicos de Capitu em se casar com Bentinho, para ter uma ascensão na vida. No início do romance houve várias insinuações, mas que deixaram de existir no decorrer da história, talvez porque as atitudes de Capitu nunca tenham demonstrado qualquer tipo de ganância ou preciosismo com luxos e regalias de uma vida rica. Nesta passagem isso fica evidente, consoante as palavras de Bentinho: "Embora [Capitu] gostasse de jóia, como as outras garotas, não queria que eu lhe comprasse muitas nem caras, e um dia afligiu-se tanto que prometi não comprar mais nenhuma". E mais adiante completa: "[Capitu] era poupada [...], e não só de dinheiro mas também de cousas usadas, dessas que se guardam por tradição, por lembrança ou por saudade" (Assis, 1983, p. 186-7).

Não resta dúvida de que há algo de estranho com tantas semelhanças entre Escobar e Ezequiel. Como alguém pode se parecer tanto com outra pessoa que não é seu pai nem de sua família? Essa é a pergunta que Bentinho nos faz e deixa-nos com a difícil tarefa de resolvê-la. A semelhança entre as pessoas tão próximas, mas que não são parentes, é indubitavelmente um evento raro. Mas não impossível. Pelo menos, essa "raridade" acontece duas vezes no *Dom Casmurro*. São elas: a já citada semelhança entre Escobar e Ezequiel, e a outra é entre Capitu e a mãe de Sancha. Naquele episódio em que Bentinho e Capitu, ainda adolescentes, se beijam e são quase flagrados por Gurgel, pai de Sancha, há um diálogo que o sucede entre Gurgel e Bentinho, quando Capitu sai da sala e vai conversar com a amiga, Sancha, no quarto. Nesse momento Gurgel mostra a Bentinho um quadro de sua falecida esposa e comenta justamente as semelhanças entre Capitu e ela (Assis, 1983, p. 152).

Percebe-se no romance que há dois tipos de características em Ezequiel que se bem distinguidas podem nos apontar para interessantes contra-evidências. Um conjunto de personagens costuma ressaltar as semelhanças no jeito de Ezequiel, isto é, as maneiras de se comportar, tais como a forma de andar, de mexer a cabeça e as articulações gestuais de modo geral. Diz Bentinho: "Alguns gestos já vão lhe ficando mais repetitivos, como o das mãos e pés de Escobar; ultimamente, até apanhara o modo de voltar a cabeça deste, quando falava, ou de deixá-la cair, quando ria" (Assis, 1983, p. 206). Por outro lado, há os que vêem semelhanças físicas, como os olhos, a boca, a face etc.

Os dois grupos precisam ser separados, pois ter o mesmo modo de andar é diferente de ter os mesmos olhos de alguém. O jeito como Escobar mexe a cabeça pode ser copiado por qualquer pessoa, mas ter os mesmos olhos só a natureza define. É neste ponto que as contra-evidências começam a surgir e as evidências perdem um pouco de sua força. No romance, Ezequiel no tempo de criança sempre se mostrou um

---

5 Essa mudança de comportamento de José Dias esconde uma inteligente estratégia do narrador-personagem Bentinho e do narrador real Machado de Assis. Maiores detalhes dessa "jogada retórica" serão discutidos na terceira parte deste artigo, acerca da verdade.

habilidoso em imitar os outros, e isto é uma característica observada por todos os personagens, pois o garoto não imitava só Escobar, e sim a todos. Diz José Dias: “quando [Ezequiel] copia os meus gestos, parece-me que sou eu mesmo, pequenino. Outro dia chegou a fazer um gesto de Dona Glória, tão bem que ela lhe deu um beijo em paga” (Assis, 1983, p. 206). Outros dois personagens que também fazem comentário acerca da imitação gestual de Bentinho são Escobar e sua esposa Sancha. Ambos, porém, observam que Ezequiel copia os modos da filha do casal (Assis, 1983, p. 208). O que se vê nessas passagens é que ninguém faz qualquer comentário a respeito da semelhança “física” entre Ezequiel e Escobar, sendo que o único a observá-la é o próprio Bentinho. Quando Capitu menciona uma semelhança entre ambos, refere-se à “expressão do olhar”, e não aos próprios olhos (Assis, 1983, p. 224).

No que diz respeito às semelhanças físicas (lembre-se que estas são diferentes da gestual), se algum personagem percebeu-as entre Ezequiel e Escobar, fato é que não existe uma passagem sequer em que algum personagem a mencione – Bentinho é o único que diz ver tantas semelhanças físicas entre o seu filho e Escobar –; e que as semelhanças, se existentes, só poderiam ser corroboradas pelos outros quando Ezequiel era criança, visto que, após ser enviado à Suíça, ninguém em vida mais o viu. Quando Ezequiel retorna adulto para visitar Bentinho, a maioria está morta: Dona Glória, Capitu, Escobar e José Dias. Sancha está viva, porém Bentinho não teve mais notícias dela. A única que ainda pode confirmar as impressões de Bentinho é Justina, que pede para ver Ezequiel, porém falece antes de realizar o intento (Assis, 1983, p. 245). E, novamente, a única testemunha a nos dar informação sobre a aparência física de Ezequiel é Bentinho.

Tendo em vista que Bentinho é o único a ressaltar as semelhanças físicas, análises desvirtuadas da realidade podem ocorrer, uma vez que ele está dominado pelo ciúme e tem como característica ser um cismado com tudo. Bentinho reconhece essa possibilidade quando está a observar o olhar de Capitu no enterro de Escobar. Observemos: “Cuidei de recompor-lhe os olhos, a posição em que a vi, o ajuntamento de pessoas que devia naturalmente impor-lhe a dissimulação, se houvesse algo que dissimular. [...] Concluí de mim para mim que era a antiga paixão que me ofuscava ainda e me fazia desvairar como sempre” (Assis, 1983, p. 219).

2.3 Capitu era mais mulher do que Bentinho era homem[6]

Até agora não apontamos nenhuma contra-evidência para as características que foram atribuídas a Capitu e que a definem como pessoa dissimuladora. Observamos no tópico anterior que pulamos essa parte. A omissão foi proposital. Isso não significa que não existam contra-evidências, e que, portanto, Capitu é de fato uma dissimuladora. Esse não é o raciocínio a que queremos chegar.

Na verdade, se Capitu é ou não dissimuladora, trata-se de um julgamento moral dos outros personagens, mormente de Bentinho. Buscar contra-evidências seria um exercício inútil, já que isso exigiria de nós também um julgamento moral, o que nos forçaria a assumir um partido, carregando nossa investigação de preconceitos. Nosso objetivo é específico dentro da epistemologia: o problema da definição do conhecimento proposicional.[7]

---

6 Essa é uma afirmação do próprio Bentinho: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem” (Assis, 1983, p. 61).

7 Não corroboramos a tese dos que querem limitar ao máximo o objeto da epistemologia como livre de questões éticas, morais e políticas. É certo que a definição de conhecimento proposicional da perspectiva assumida por nós e a forma como delimitamos esse problema prescinde dessas outras áreas da filosofia. No entanto, pensamos que a epistemologia não se limita à definição do conhecimento proposicional. Engloba sim outras áreas do saber e pode ser complementada, *v.g.,* pela ética. Neste ponto, filiamo-nos ao pensamento do Prof. Dr. Eduardo Gomes de Siqueira (2008) e da Prof.ª Dr.ª Sílvia Faustino de Assis Saes (2008), defendido na mesa-redonda “O conhecimento e seus limites”, no dia 3 de dezembro de 2008, durante o II Colóquio Conhecimento & Ciência, realizado na UFS.

O que trazemos à baila pode ser interpretado como um reforço à crença de Bentinho, como também um contra-argumento para o julgamento dele. Isto porque a figura feminina de Capitu no romance envolve valores de uma época, que se modificaram, se bem que muitos deles não deixaram de existir. A narrativa se dá no tempo do Império, durante o segundo reinado. "Éramos" uma sociedade fortemente patriarcal e machista. A boa mulher era a chamada de "prendada", isto é, ótima nos serviços domésticos e submissa ao marido. A despeito de Bentinho não ter nenhuma reclamação quanto ao primeiro requisito, percebe-se no romance que Capitu foge dos padrões da mulher da época. Não é uma personagem fora do seu tempo, que rompe com os padrões e as regras de comportamento, mas há traços que a distinguem das demais mulheres do seu tempo. No seu casamento, por exemplo, o padre cita um versículo da primeira epístola dos romanos, que diz: "As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno dela o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração". No dia seguinte, Capitu diz a Bentinho que "estava por tudo, que eu [Bentinho] era a única renda e o único enfeite que jamais poria em si" (Assis, 1983, p. 81-2). Para a época, uma mulher que assim se expressa pode soar estranho aos ouvidos de uma sociedade acostumada a vê-la submissa ao homem. Mas, após reconhecermos a igualdade de direitos entre os sexos, a revolução feminina, o fortalecimento da mulher na sociedade, somos obrigados a nos desprender dos preconceitos e deixarmos, ao menos, em dúvida se uma mulher que mostre certo grau de autonomia, se isso justificaria, por si só, a sua infidelidade perante o marido.

3. Verdade

Dar um conceito último para a verdade não é um trabalho da epistemologia. A metafísica é que tenta encontrar a essência da verdade. Mas, por ser uma das condições do conhecimento, cabe-nos fixar um parâmetro, um critério mínimo, a fim de nos orientarmos. A proposta mais razoável é assumir o termo verdade como normalmente se diz que algo é verdadeiro, ou seja, quando há uma correspondência com os fatos.

Embora essa definição nos auxilie a determinar em muitas situações se havia ou não conhecimento por parte do sujeito, é bem verdade que ela tem alguns problemas. Aplicando-a ao romance, infere-se que é verdade que Capitu traiu Bentinho se e somente se ela de fato o traiu. Acontece que, para sabermos se ela traiu ou não Bentinho, temos que definir um conceito para (in)fidelidade. O que é trair ou ser (in)fiel? Se Capitu sonha com Escobar, que estão relacionando-se sexualmente, ela traiu Bentinho? E se ela tiver as mesmas idéias intencionalmente no pensamento? Um beijo na boca já é traição? Fidelidade é uma palavra vaga que requer uma definição.

A primeira maneira de encontrar uma definição para infidelidade é através do próprio personagem. Bentinho diz que "faltar ao compromisso é sempre infidelidade" (Assis, 1983, p. 202). Mas, qual compromisso? Se interpretarmos compromisso estritamente, a conclusão será que Capitu nunca traiu Bentinho, pois o único compromisso expresso que ela assumiu foi o de nunca casar com outro homem que não fosse Bentinho. Bentinho lhe pergunta: "Jura que só há de casar comigo?". Ela responde: "Ainda que você case com outra, cumprirei o meu juramento, não casando nunca" (Assis, 1983, p. 94). E, com efeito, Capitu casou-se somente com Bentinho, mesmo tendo vivido todo um tempo sozinha na Suíça.

Não obstante, parece-nos óbvio que Bentinho não usou o termo nesse sentido tão limitado. Referiu-se provavelmente aos compromissos do casamento. Entre eles está o da fidelidade. Voltamos à mesma questão e ainda não temos uma definição. Subsiste neste ponto de nossa reflexão um problema que é típico da filosofia da linguagem e que não tentaremos resolver, porque essa é uma discussão que está além do que almejamos com um trabalho de iniciação à teoria do conhecimento.

O conceito de verdade como correspondência com os fatos, ainda que problemático para definir o termo fidelidade, não nos impede de prosseguir nossa reflexão e cumprir com nosso objetivo de determi-

nar se “Bentinho sabia que Capitu o traiu”, aplicando-lhe o conceito de conhecimento como crença verdadeira e justificada. Novamente, recorremos àquilo que costumamos considerar como traição. Leitor, pensa em qualquer motivo que consideras como suficiente e *normal* para definir infidelidade e que envolva Capitu e Escobar. Feito isso, agora, apliquemo-lo no romance.

Como perceberás, é impossível encontrar no romance qualquer situação que tenhas imaginado e que a confirme por correspondência com os fatos narrados. Machado de Assis conseguiu com sua genialidade escondê-la na sutileza de suas palavras e na ambigüidade dos seus personagens.

Não obstante, o que vemos no romance não é algo estranho na nossa realidade quanto à constatação da verdade. Nem sempre temos a certeza de que algo é verdadeiro ou tempo para esperar o final da “história” para a verdade ser revelada. A verdade enquanto certeza, constatação e correspondência, ao longo da história da humanidade, nunca nos foi tão evidente e usual. No entanto, isso nunca nos impediu de conhecer ou de construir conhecimento.

A tentativa corrente que costumamos fazer de reforçar nossas razões (evidências), para sustentar a veracidade de algo é o meio mais “responsável” para se conhecer. Tal perspectiva epistemológica afasta-se de uma postura dogmática, comum na filosofia, de que para conhecer é necessário *garantir* a verdade, como se esta fosse algo atemporal, universal e inabalável.

Segundo Luz (2007), uma maneira de contornar o problema cético é apelar para os padrões comuns de inferência e o mérito da conquista das evidências. O mérito da justificação requer o expurgo do elemento sorte do conhecimento. E padrões comuns de inferência significam que, diante de um conjunto de evidências contrastadas pelas contra-evidências, aquelas consigam sustentar com razoabilidade a verdade proposta, excluído todo elemento estranho à razão e que não seja contra-intuitivo. É bem verdade que nesta proposta não alcançamos o grau máximo de certeza do conhecimento que sempre se almejou na filosofia dogmática, mas, por sua vez, ela nos impede que caiamos num relativismo total do conhecimento, porquanto a justificação não se restringirá ao um único ponto de vista, eis que terá que suportar sua razoabilidade diante das contra-evidências sustentadas por outrem.

Diante do que foi apresentado, possivelmente concluiria Bentinho que é verossímil que Capitu o tenha traído, visto que “a verossimilhança [...] é muita vez toda a verdade” (Assis, 1983, p. 22). Essa não é, porém, uma inferência correta. Recorrer a padrões comuns de inferência e ao mérito da justificação não significa substituir verdade por verossimilhança.[8]

Quando Bentinho diz que a verossimilhança é muita vez toda a verdade, revela-nos o seu critério de raciocínio e argumentação, os quais são peculiares à retórica. Não é estranho que assim pense o personagem, que é um bem-sucedido advogado, portanto reconhecidamente um profissional especialista na arte de argumentar e convencer. Dessa forma, não podemos perder de vista que há uma mente pensante no *Dom Casmurro* que reconstrói a sua própria história e sabe aonde quer chegar. Bento quer nos conduzir para (convencer de) uma conclusão a qual logrou, qual seja, a de que Capitu o traiu. Para tanto, coloca-se no papel de advogado de defesa, mas também como vítima. Desse modo, segundo Santiago, é um equívoco procurarmos a verdade a respeito de Capitu, quando “a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro” (1978, p. 32).

A (única) verdade do personagem Bento não tem qualquer relação com o sentido que demos ao termo. Como um bom retórico, a pretensão do personagem é fazer do seu ponto de vista a única verdade. Não

8 A substituição da verdade pela verossimilhança tem um histórico antigo na filosofia. Em linhas gerais, para o sofista, o importante é a arte da retórica, o poder de persuasão do orador capaz de fazer belos discursos e convencer o público. Como o bom orador é o que se utiliza do poder da sua argumentação para fazer da mentira a verdade, do feio o belo, pouco lhe importa ter uma fidelização para com a verdade, pois o que deve fazer é passar o verossímil pelo verdadeiro. É necessário, pois, desligar-se do que é verdadeiro e da realidade. Sócrates e Platão refutarão os sofistas justamente porque a filosofia surge com a pretensão de encontrar o que é verdadeiro. Acusam os sofistas de corromperem a educação dos gregos, pois a retórica desliga-os por completo da realidade, o que impediria a formação do bom cidadão e do filósofo.

podemos, com isso, nos enganar quanto aos objetivos dele: justificar-se moralmente por ter rompido com a esposa e convencer-nos de que ela é culpada pelo fracasso do casamento. Sendo assim, “todas as decisões [de Bentinho] não se justificam (...) pelo pleno conhecimento da verdade, mas por acreditar que os acontecimentos se encaixam e podem ser explicados pelo verossímil” (Santiago, 1978, p. 35).

A primeira estratégia dessa retórica da verossimilhança que ressaltaremos é a necessidade de fazer o leitor esquecer-se de que quem narra a história é o mesmo que criou o mistério da traição e, principalmente, o que se coloca na posição de vítima. A forma como isso ocorre pode ser encontrada naquela citação de Montaigne, na qual Bento reforça a crença de que narrando a sua vida revelaria sua própria essência, como se ele fosse um sujeito imparcial e não houvesse qualquer pré-julgamento a respeito daqueles fatos. Ou seja, diz que entre a narração da sua própria vida e a verdade não há a intermediação e a interferência de um sujeito pensante e interessado na sua conclusão.

Eis aí a razão pela qual Bentinho parece nunca se posicionar sobre o comportamento de Capitu durante o romance até concluir, ao final, pela traição. Deixa sempre os julgamentos morais para os outros personagens. Todas as acusações contra a personagem sempre partiram de José Dias e Justina, sendo que Bentinho apenas se apresentava como o que foi “despertado” para tal revelação. E, para reforçar a sua imparcialidade e o seu papel de vítima, Bentinho não se esquece de desmerecer moralmente os acusadores, chamando um de “parasita” e a outra, a que não fala bem de ninguém. Dando incoerência, inconsistência ao testemunho e contradições ao comportamento destes personagens, Bentinho não apenas reforça o seu papel de vítima, mas também se apresenta como o único moralmente capaz de fazer um julgamento (cf. Santiago, 1978, p. 40-1).

Após persuadir-se, Bento considera-se capaz de convencer os outros e para isso decide escrever o livro. O caminho seguido por ele até chegar à sua conclusão, o personagem nos pede que o sigamos pelo mesmo percurso, vale lembrar, que procuremos se a Capitu da praia da Glória já estava naquela de Matacavalos, ou seja, se a Capitu adulta é a mesma de criança. Feita a proposta de análise, Bentinho maliciosamente dedica 2/3 do romance para contar as tais peripécias do personagem Capitu criança, descrevendo-o “em situação favorável, ao passo que os restantes 1/3 o surpreenderiam quando comete os atos que realmente procura justificar pelos atos de Capitu menina”, como se também “o dócil e angelical filho de Dona Glória” fosse o mesmo casmurro, preconceituoso e advogado que relembra esses fatos no final de sua vida (Santiago, 1978, p. 36).

No 1/3 restante do livro, Bentinho inaugura seu outro cacoete retórico que é o recurso ao bom senso do leitor. Essa segunda fase do romance é o início do maior argumento utilizado por Bento para nos convencer da traição, quando equipara as semelhanças físicas entre Ezequiel e Escobar. Visa utilizar-se do bom senso do leitor sintetizado no provérbio popular “filho de peixe, peixinho é” (Santiago, 1978, p. 38). Reforça seus argumentos jogando com os preconceitos da sociedade brasileira, a qual, acostumada também a fazer essas comparações com as semelhanças físicas entre pai e filho, se sentirá confortável para julgar e condenar Capitu, contudo sem perceber as nuanças e malícias da retórica casmurra, que inteligentemente usa os preconceitos do brasileiro para captar o leitor e deixá-lo favorável à posição do narrador/personagem.

Conclusão

A pergunta “Bentinho sabia que Capitu o traiu?” nos forçou a realizar uma reflexão a respeito da questão “o que é conhecimento?”. Mesmo reconhecendo a definição tradicional de conhecimento como insuficiente para abarcar todos os casos em que conhecemos por proposição, foi a ela que recorremos como base mínima e razoável para “esclarecer” diferenças básicas entre o “conhecer” e o “não conhecer” ou a opinião. É bem verdade que, ao discorremos a respeito dos conceitos de crença, justificação e verdade,

requisitos estes do conhecimento, pecamos por ignorar problemas mais complexos, críticas filosóficas formuladas pela tradição e as mais recentes leituras epistemológicas.

Contudo, acreditamos que o propósito desta reflexão foi cumprido, a saber, fazer uma introdução à teoria do conhecimento a fim de refletirmos sobre o que é necessário, no mínimo, para conhecer por proposição. Compreender que crença, verdade e justificação são conceitos independentes e que "conhecer" não é um problema de ponto de vista é fundamental na formação da juventude brasileira que sai das escolas pensando que conhecer é um ato de autoridade ou que nada conhecemos porque a ciência constantemente está revendo seus posicionamentos. Os efeitos dessa "epistemologia desclarecida" são notórios na sociedade, refletindo no âmbito da política, da ética e da religião.

Assim, com esse exercício de análise do conhecimento casmurro, sentimo-nos seguros para dizer que Bentinho *não* sabia que Capitu o traiu. Não se trata de um problema referente à crença nem à verdade. Ainda que a verdade não venha explícita no romance, ela não nos impediria de conhecer se Capitu traiu ou não Bentinho. Era necessário que o personagem fosse capaz de nos apresentar fortes razões para sua crença, de tal modo que pudéssemos fazer uma inferência "responsável" após confrontá-las com as contra-evidências ou argumentos contrários. E esse foi o método a que sujeitamos a narração do personagem e que pensamos melhor contribuir para formação básica dos educandos, enfatizando a importância da justificação para conhecermos algo.

Esperamos que esta proposta de criar conexão entre a filosofia e a literatura possa servir como forma de *sedução* do educando das bases escolares para a reflexão filosófica, e que seja entendida como um *primeiro passo* (não o único) na tentativa de resolver uma ambigüidade que acompanha a filosofia desde o seu surgimento entre os gregos. A filosofia "floresce" nas praças, desenvolve-se no espaço público e depende dele, porém o "público" nunca vem a ela. É-lhe, com efeito, peculiar a abstração, a profundidade da reflexão, a exigência de correção e rigor conceitual, mas isso não significa que devamos encastelá-la nas universidades ou fazer-lhe uma ciência dos "eleitos" e *filosofantes*.

Referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro.* São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.
COSTA, João Cruz. *História das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
FELDMAN, Richard. *Evidentialism*. Oxford: U. Press, 2004.
GETTIER, Edmund. *Crença verdadeira justificada é conhecimento?* Trad. de Alexandre Meyer Luz. [online] Disponível na Internet via correio eletrônico: meyerluz@terra.com.br. Abril 2006.
HUME, David. Investigação sobre o entendimento humano. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
LUZ, Alexandre Meyer. O que é o "Conhecimento"? *Revista da FAPESE de Pesquisa e Extensão*, v. 2, p. 37-52, 2007.
______ . *Conhecimento e justificação: problemas de epistemologia contemporânea*. [2008] [No prelo].
PAULA, Márcio Gimenes de. A filosofia no ensino médio: uma análise a partir da história das idéias no Brasil. *Revista da FAPESE de Pesquisa e Extensão*, v. 4, p. 41-8, 2008.
PLATÃO. Banquete. In: *Os Pensadores.* São Paulo: Nova Cultural, 1987.
SAES, Sílvia Faustino de Assis. *A retórica e o conhecimento dos valores*. In: II Colóquio Conhecimento & Ciência – UFS, 2008, São Cristóvão/SE.
SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.* São Paulo: Perspectiva, 1978.
VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. de Ísis Borges B. da Fonseca. 17. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2008.